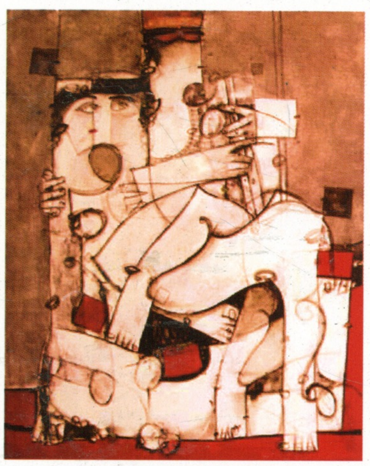


الأدب والترجمة

مسار بلا إطار



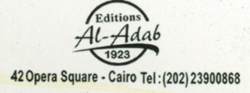
تأليف

أ.د.سيد محمد قطب — أ.د.عبد المعطي صالح

د.علاء عبد المنعم — د.أحمد عبد العظيم

تحرير

د.أحمد عبد العظيم



42 Opera Square - Cairo Tel:(202) 23900868



٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

تراسُل

كتاب في النقد التطبيقي



الأدب والترجمة

مسار بلا إطار

تأليف

أ.د سيد محمد قطب — أ.د عبد المعطي صالح

د. أحمد عبد العظيم — د. علاء عبد المنعم

تحرير

د. أحمد عبد العظيم



٤٢ ميدان الأوبرا – القاهرة. ☎ : ٢٣٩٠٠٨٦٨

e.mail:adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب

الطبعة الأولى: ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

الأدب والترجمة مسار بلا إطار/

تأليف سيد محمد قطب.- [وآخ]؛

تحرير أحمد عبد العظيم.-

القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠١١.

١٦٨ ص ؛ ٢٠ سم.

تدمك ٨ ٣٨٨ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الترجمة العربية

٢ - الأدب العربي - تاريخ ونقد

أ - قطب ، سيد محمد (مؤلف مشارك)

ب - عبد العظيم ، أحمد (محرر)

جـ - العنوان

٤١٨,٠٢

عنوان الكتاب: الأدب والترجمة مسار بلا إطار

اسم المؤلف: د. سيد محمد قطب

رقم الإيداع: ١٩٢٧٣ لسنة ٢٠١١م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 978 - 977 - 468 - 388 - 8

مكتبة الآداب

(علي حسن)

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة

هاتف: ٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)-

e-mail: adabook@hotmail. com

المشاركون في هذا العمل

د.أحمد عبد العظيم

مدرس الأدب والنقد بكلية الألسن حصل علىٰ جائزة إحسان عبد القدوس في النقد القصصي، وجائزة رامتان في النقد، وجائزة اتحاد الكتاب (الجوائز الخاصة: علاء الدين وحيد) في النقد الأدبي، مؤلف مشارك في عدد من الكتب النقدية.

أ.د.سيد قطب

أستاذ الأدب والنقد بجامعة عين شمس، حصل علىٰ جائزة الدولة التشجيعية في الأدب (٢٠٠٠م) وجائزة الجامعة للبحوث الممتازة (٢٠٠٠م) ودرع اليوبيل الذهبي لجامعة عين شمس في عيد العلم (٢٠٠١م) وتكريم جمعية الوسطية (٢٠٠١/ ٢٠٠٩م) وتكريم الصالون الثقافي العربي ٢٠٠٩ عضو اتحاد كتاب مصر.

أ.د.عبد المعطي صالح

أستاذ الأدب والنقد بجامعة عين شمس، حصل علىٰ جائزة الدولة التشجيعية في الأدب (٢٠٠٠م) وجائزة الجامعة للبحوث الممتازة (٢٠٠١م) ودرع اليوبيل الذهبي لجامعة عين شمس في عيد العلم (٢٠٠١م) وتكريم جمعية الوسطية (٢٠٠١م).

د.علاء عبد المنعم

مدرس الأدب بكلية الألسن، كاتب قصة، حصل علىٰ جائزة المهاجر العالمية في الفكر والآداب والفنون، وجائزة إحسان عبد القدوس في القصة القصيرة وفي النقد الأدبي، وجائزة «رامتان» في الإبداع القصصي وفي الدراسات الأدبية، وجوائز متعددة في القصة القصيرة.

أفق العمل
أدبيات الترجمة: رؤية وخطاب

د. س. قطب

- **لماذا ندرس الآداب ونحن نعد لكي نكون مترجمين؟**

سؤال يستقبله الأساتذة من طلابهم: في قاعة الدرس وخارجها، في لقاء الساعات المكتبية، في الأروقة الموصلة إلى المدرجات، أحيانا وهم يصعدون السلالم على أرجلهم وقد تجاوزوا الستين عاما متوجهين لمحاضرة كي يتحدثوا عن قصيدة أو رواية أو أحد هؤلاء البؤساء الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التعبير عن مشاعر الناس ومعاناتهم.. ربما يصدم ذاك السؤال المشتغلين بتدريس الآداب أو يسبب لهم شيئا من الألم النفسي: ما جدوى ما تفعلون؟ ما قيمة تنقيبكم في صفحات البيان وسجلات المطابع التي انطوت وبين السطور؟

الآن تجد هذا السؤال يواجهك في مواقع التواصل الجماهيري الحافلة بالغث والثمين بعد أن أصبح حق التعبير والنشر متاحا بأسماء نختارها كما نشاء ونضع الأقنعة التي نريدها أو ننزعها إذا شئنا.. إن بعض العبارات مثل «أنا أكره الأدب».. «أنا لا أحب الأعمال الأدبية فهي تضيّع الوقت».. «المهم في اللغة العربية هو أن أعرف النحو فقط لأنه يساعدنا على صياغة الجمل السليمة».. وقد يحاول بعض المعلقين أن يفصل بين الآداب باعتبارها مجالا حرا يختار منه الإنسان ما يشاء للإفادة أو التسلية فيقبلها من ناحية وكونها مادة في برنامج أكاديمي لقسم علمي فيرفضها من ناحية أخرى.

مهما كانت هذه الأمور محبطة لأساتذة الآداب فعليهم أن يفيدوا منها: أن يطلعوا عليها مطالعة مستمرة وأن يحللوا ما فيها من بيانات وأن يرصدوا توجهات الواقع الأكاديمي واحتياجات سوق العمل والمتغيرات الحضارية والاجتماعية بسلطتها على النفس الفردية من أجل صياغة استراتيجيات متجددة في التواصل مع إنسان عصري مثقف له رؤيته التي يتخذ منها مواقفه وتوجهاته وعنده رغبة في المعرفة والتطور والإعداد المهني المواكب للمعايير العالمية.

نحن – المترجمين- لماذا ندرس الآداب؟

هل سنصبح جميعا أدباء؟ الذي يريد أن يتذوق الأدب فليذهب وحده ويقرأ. أنا لا أحب الأدب. أنا أريد المحادثة. أريد أن أتكلم وأسمع. أريد أن أمارس اللغة كي أجيد الترجمة. أريد مطالعة نظريات الترجمة. أريد البرنامج الذي يأخذني إلى طريق التأهيل المهني المباشر.

ماذا أفيد من دراسة الآداب؟

الأدب ينفع أهله: الذين يتكسبون من التأليف، الذين يكتبون الروايات والمسلسلات والأفلام، الذين يمتلكون مساحة في جريدة أو مجلة، الذين يصادفهم الحظ في المسابقات التي تمنح للفائزين آلاف الجنيهات أو الريالات أو الدراهم أو الدولارات.

إن كثيرا من الناس لا تقرأ الأدب، لا تقرأ الروايات والقصص والشعر، إذا كان الأدب نفسه مهملا في عالمنا فما جدوى أن ندرس تاريخه ومدارسه وأعلامه ونبحث عن المعاني في الأعمال الأدبية؟ وهل كان الأديب يقصد هذه المعاني بالفعل؟ أليست

أحيانا من استخلاصنا؟ أليست بعض أوهامنا؟

من حقنا أن نضع كل هذه الأسئلة أمامنا ونحن:

- نبحث عن الحقيقة.
- نبحث عن التطور.
- نبحث عن الصيغ الأفضل لتفصيل عالم أكثر جمالا وصفاء ونقاء وبهاء وعمقا، عالم يخصنا جميعا يمنحنا السبل التي نحقق فيها أنفسنا ونمنحه حياتنا وأعمارنا التي نصبها في عطائنا المهني والاجتماعي بكل حب حين نجد التقدير والعدالة والفرص المتساوية، حين نشعر بكرامتنا الإنسانية، كرامة العقل والمشاعر، كرامة الكلمة في الفكرة والرأي، كرامة وجودنا حين يسمعنا الآخرون فتكون مسئولية صناعة العالم وصياغة العقود الاجتماعية مشتركة بين الجميع.

لا ندعي أننا نجيب إجابة مباشرة عن كل هذه التساؤلات، لكننا على يقين بأن:

- البيان قيمة عظيمة.
- البيان هو ابتسامة الإنسانية ودموعها، هو أحلام الناس وأمانيهم، هو الرؤى التي صنعت الحضارة، هو الفيض الإنساني الجاري في نهر التواصل الذي يرتوي منه البشر عبر الأزمنة والأمكنة.
- هو التجارب التي مر بها الناس مع أنفسهم وهم يحاولون رسم ملامحهم بوضوح وقوة كي يراهم من حولهم ومن سيأتي بعدهم.
- البيان مرايا الإنسانية، هذه المرايا متعددة الأنواع والأشكال، لكن تظل الآداب أهم أنواع البيان.

- هـذه المرايـا صـافحت أرواحـا نبيلـة وعقـولا رائعـة، صافحت أناسا ساروا في آفاق الوجود ودهاليز النفوس، وحينما وقفوا أمام مرايا الآداب العظيمة فتحت لهم أبوابها الزجاجية وسمحت لهم بالعبور إليها، دخلوا إلىٰ قلبها فامتصت حضورهم وأبانت عن رحلاتهم المعرفية وتجاربهم الإدراكية.

- **الآداب ترجمة:**

كل عمل أدبي هو ترجمة.

إن الناس تعيش بالوعي (وباللاوعي أيضا) بالوجدان، بالعقل، بالحدس..

لكنها تترجم حياتها بكل ما فيها من ثراء لكي:

- يراها الآخرون..
- ويلمس من يراها المتعة والعمق..
- ويشعر بما فيها من جمال..
- ويشارك أصحابها سعادتهم
- ويقاسمهم شقاءهم.
- فنتعلم جميعا من تجاربنا.

لو أخذ كل واحد منا نصا ما ليترجمه من لغة أجنبية إلىٰ لغته أو العكس، هل سينجح؟

بعضنا لا يجيد القراءة بلغته الأم.

بعضنا لا يعرف لغة أجنبية علىٰ الإطلاق.

بعضنا قد لا يعرف تلك اللغة الأجنبية المحددة التي عليه أن يترجم منها أو إليها.

كما أن إجادتنا للغتين تختلف.

وخبراتنا التي تكونت من التعامل مع نماذج سابقة نتعلم منها كيف نصوغ النص المترجم مختلف:

- بعضنا تقليدي، يكرر النموذج الذي تعلمه بدقة.
- بعضنا مجدد، يتخطىٰ النماذج الجاهزة المسبقة ويتحرر في الصياغة.
- بعضنا يقف عند المعاني الأولىٰ الظاهرة.
- بعضنا يصل إلىٰ بعض المعاني البعيدة والمحتملة.
- بعضنا ينقل لغة النص ابتداء من الجزئيات: الكلمة المكافئة للكلمة/ الجملة المساوية في التركيب للجملة/ يراعي شكل الجملة من حيث التقديم والتأخير والحذف والتكرار/ يراعي نقل التشبيهات والاستعارات والأمثال كما هي في نصها.
- بعضنا ينقل أفكار النص: الدلالة السياقية لهذه الكلمة في النص الذي يترجمه وليس في المعجم فقط/ المعنىٰ الذي فهمه من الكلام/ يعيد تكوين الجملة من جديد طبقا لفهمه/ يبحث عن صور بيانية في اللغة المنقول إليها تقارب تلك الموجودة في المنقول منها/ يبحث عن أمثال مكافئة للأمثال/ ينقل ما يتصور أنه قائم بين السطور.
- بعضنا يعيد كتابة النص وفقا لمعايير اللغة المنقول إليها تماما كأن يبدأ بالفعل ثم الفاعل فالمفعول به فالمكملات الأخرىٰ (مفعول لأجله/ جار ومجرور ومضاف إليه/ حال/ ظرف..) مع أن النص الذي يترجمه لم يلتزم بالمعايير في لغته، بمعنىٰ أن الكاتب في النص المترجم منه كان يوظف (العدول اللغوي أو الانحراف الأسلوبي) عن قواعد بناء الجملة لأسباب بلاغية جمالية.

- بعضنا يحافظ في الترجمة علىٰ اللغة الكلاسيكية الرصينة من ناحية اختيار الألفاظ وبعضنا يقترب من لغة العصر مع الاحتفاظ باللغة الفصحىٰ وهو مدرك أن مستويات الأداء داخل اللغة الفصحىٰ متعددة.
- بعضنا وهو يترجم قصة أو رواية أو مسرحية يحافظ علىٰ صياغة الحوار باللغة الفصحىٰ.
- بعضنا وهو يترجم النص يصوغ الحوار بالعامية، مع ملاحظة أن مستوىٰ العامية نفسه عنده قد يختلف من شخصية لأخرىٰ لأن لغة الحوار في تصور هذا المترجم تعد معيارا لثقافة الشخصية وسماتها النفسية والاجتماعية.

كذلك ترجمة الأفكار والمشاعر، ترجمة الحياة.

فالبشر يتفاوتون في الترجمة عن أنفسهم.

الآداب تترجم عنا الأفكار التي نحاول أن نصل إليها.

الآداب تترجم عنا المشاعر السارية في أفق نفوسنا ولا نستطيع أن نعبر عنها.

الآداب تترجم عنا الرؤىٰ التي نحاول أن نستوضحها في عالمنا الذهني.

وهذا هو دور الأديب..

إنه المترجم في مدرسة الإنسانية التي ترقىٰ بالبيان.

أي بقيمة التعبير الحر الجميل العميق الكاشف.

كلما نما رصيدنا البياني ازددنا معرفة بـ :

- أنفسنا – الآخر – الحضارة – الكون.

- **إن المترجم هو:**

الجسر الواصل بين ألسن الأمم وعقولها.

- بين رؤاها الصادرة عن منظورها وتوجهات العالم من حولها.
- بين ما نسعىٰ إليه وما وصل إليه الآخرون.
- بين المصالح المختلفة التي تحقق الدفع المثالي لحركة الحياة ناحية الارتقاء الإنساني المشترك.

لذلك فإن مطالعة المترجم علىٰ الآداب الإنسانية أمر حيوي لأن الآداب:

- لغة وهذا تخصص المترجم المباشر.
- تزيد رصيدنا البياني من كلمات المعجم وصيغ الصرف وتوظيف البناء النحوي، هذه فوائد مباشرة للمترجم.
- بيان عن هوية كل مجتمع إنساني يتجلىٰ عقله في لغته وهذا مهم جدا للمترجم.
- مطالعة النفس التي نترجم لغتها والمترجم المتميز هو من يعرف شخصية «المستهلك» شخصية المتلقي في الثقافات التي يترجم منها وإليها.

وهذا العمل:

- مطالعة في الأدب العربي الحديث.

وهذه المطالعة:

- تصل الآداب العربية بحركة الآداب العالمية.
- تستخلص أوجه التشابه والاختلاف بين الرؤىٰ الإنسانية المنعكسة في الآداب.

- تحدد الرؤى الإيجابية النافعة لتكوين شخصية إنسانية مثقفة واعية بقيمة الكلمة في صياغة الحضارة.
- تعمق مفهوم انعكاس التجارب الإنسانية في الآداب.
- تقدم المادة الأدبية من خلال الدرس الموضوعي المتصل بقضايا الإنسان الآنية.
- ترسخ مسئولية الإنسان في تمهيد مساره المتصل بالمسار الحضاري المشترك كما تعلن الآداب عن ذلك.
- تعمق دور المتعلم المثقف في تقرير مصيره الحر مثلما أكدت التجارب الإبداعية الكبرى هذا المفهوم.
- تضع أمام ذهن (الدارس/ المتلقي) الرؤى الفلسفية التي أنتجت النظريات الأدبية.
- تساعد (الدارس/ المتلقي) على استخلاص القيم الإنسانية الأساسية من أشكال البيان التعبيري.
- تحفز (الدارس/ المتلقي) على الجدل والمناقشة والبحث عن أوجه الاختيارات المحتملة التي يمكن الوصول إليها بصدد موضوع واحد لأن الاتجاهات الأدبية المختلفة هي نماذج ناصعة للتعدد والتجدد.
- تمكن (الدارس/ المتلقي) من تطوير قدراته في استخلاص المعاني من الأعمال الأدبية.

رؤية هذه المطالعة:

- الآداب هي أكاديمية الحياة.

رسالة هذه المطالعة:

- إقامة حلقة وصل بين الاتجاهات الأدبية التي تترجم الحياة وعلم الترجمة الذي ينقل النصوص.

- **أهداف هذه المطالعة:**

– أن ترسي النزعة الإنسانية في المتلقي الذي سيمارس مهنة إنسانية مهمة هي نقل أهم منتج إنساني في أسواق الحضارات، هذا المنتج هو اللغة بكل ما تحمله من مفاهيم وأذواق وقيم نابعة من رؤية أصحابها للعالم علىٰ نحو ما.

– أن تعمق الإدراك بقيمة المهنة من خلال اختيار نماذج إنسانية تصور شخصية المترجم واللغوي في الآداب.

– أن ترسخ مفهوم التعلم المستمر عبر الزمان والمكان باختيار النماذج الأدبية التي تتحقق فيها هذه القيمة.

– أن تصل بين الثقافة العربية والثقافات الأخرىٰ.

– أن تربط بين ما أبدعته الروح الإنسانية في الآداب وما نعيشه في عالمنا الداخلي والخارجي.

– أن نجد في الآداب حلولا لمشاكل حقيقية يعيشها المثقف المعاصر.

وهذا العمل موجه إلىٰ الطلاب الذين يدرسون اللغة العربية في أقسام اللغات الأجنبية بغرض الإعداد للعمل في مجالات الترجمة المختلفة، إن مهنة المترجم تتطلب شخصية ذات رؤية رحبة الأفق، مدركة للمشترك الإنساني، قادرة علىٰ نقل المفاهيم والأفكار والمشاعر، لديها القدرة علىٰ معايشة رؤىٰ الآخرين وتذوقها والتعبير الصادق عنها.

كما أن مجالات الترجمة متعددة في أسواق العمل فمنها ما يتعلق بالآداب والفنون والإعلام والمؤسسات السياسية والاقتصادية المحلية والعالمية.

والمترجِم في حالة تعلم مستمر، صديقه القاموس، يفضي إليه بالدلالات التي تعِينه في إقامة النص السليم الجميل. ويلجأ إلىٰ علم الصرف ليقدم له صيغ الكلمات ودلالة هذه الصيغ. ويمنحه علم النحو معايير إنتاج الجمل بأشكال مختلفة مقبولة وقادرة علىٰ حمل المعاني المباشرة والضمنية.

لكن الآداب هي المساحة الرائعة التي يسير المترجم في آفاقها طالبا للفائدة الذهنية والوجدانية المعينة علىٰ تشكيل الرؤىٰ والذوق، لأن الآداب استعراض لأوراق التعبير والتواصل كما جاءت في سياق التطور التاريخي.

لذلك يتعامل هذا الطرح مع الآداب بوصفها مدرسة الحياة، أو باعتبارها الأكاديمية الكبرىٰ التي نتعلم منها جميعا خلاصة التجارب الإنسانية.

كان شعار جمعية «الأمناء» التي أرسىٰ مبادئها أمين الخولي في منتصف القرن العشرين أن «الأدب مدرسة الفن والحياة» وعبرت عن هذه الرؤية مجلة «الأدب» الصادرة باسم هذه الجماعة التي نستلهم رؤيتها ونتواصل مع منهجها الذي وصل إلينا من أعلامها بشكل مباشر في كلية الألسن علىٰ أيدي عبد الله خورشيد البري ومحمد عوني عبد الرءوف وهما من أبناء قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، بمعنىٰ أن ما نقدمه في دراسة آداب اللغة العربية وتدريسها يعود إلىٰ تلك المدرسة الأم التي نشأت مع الرواد الأكاديميين الأول من أمثال طه حسين وأمين الخولي وزكي مبارك وغيرهم. هذه المدرسة تهتم بالمعالجة الموضوعية والمقارنات واستخلاص الرؤىٰ

بالتحليل المتوازن الذي لا يهمل الوصف لصالح التاريخ أو يكرس الاهتمام بالتاريخ علىٰ حساب الوصف.

وهذا ما نسعىٰ إليه في هذا الكتاب أن نقدم لدارس اللغات الأجنبية صورة لتفاعل العقل الإنساني مع الثقافات وهو يتطور في اتجاه الأفضل نتيجة وعيه بوحدة المشترك بين البشر، هذه الوحدة مثل الروض الذي تختلف فيه الأزهار لكنه مساحة من الجمال المتناسق.. وهكذا الآداب.. وهكذا اللغات.. وهكذا الألسن.

نقدم في هذا العمل للدارس خريطة تطور العقل العربي المعاصر من خلال تفاعله مع العقول المختلفة. والآداب هي مرآة الانعكاس التي يتجلىٰ فيها النشاط الإنساني بأبعاده كافة. ومع ذلك حرصنا علىٰ أن نعالج موضوعا أساسيا وهو موضوع «الترجمة» لأنه وثيق الصلة باحتياجاتنا المهنية والذهنية والوجدانية ومرتكز الانطلاق في المسار الحضاري لا نقول الآن فقط، إنما في كل العصور.

ونحن نسعىٰ اليوم للخروج من عصر إلىٰ عصر، نسعىٰ لملاحقة دول انطلقت وتغيرت مفاهيم أهلها وسياقاتهم الثقافية والاجتماعية فأصبحت مؤهلة لمواكبة الحضارة التي يقع مركزها في الغرب ومنافستها والتفاعل الإيجابي معها. وكنا في مصر قد بدأنا هذا المشروع بعد الصدمة الحضارية مع دخول الفرنسيين مصر (١٧٩٨م) واتخذت حركة التحديث فاعليتها من حركة الترجمة في أعقاب عودة رفاعة الطهطاوي الأب الروحي للنهضة المصرية من باريس وتسجيل رحلته في كتاب

«تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ليضع خريطة التطور أمام العقل المصري ليكون كتابه برنامج عمل لنقل مصر من زمن إلىٰ زمن. ومازالت أفق التطور تتطلب مزيدا من الجهد المنطلق من حركة الترجمة في سياق مدرك لقيمة التفاعل الحضاري الذي تتأسس عليه عملية الدفع ومسار الارتقاء.

وإذا كانت «الترجمة» هي المحور الذي نتحرك من مركزها في معالجة الأدب المعاصر فإن شخصية المترجم تشغل مساحة مهمة في هذا العرض سواء أكانت شخصية المترجم الحقيقي في الواقع الحضاري أم أكانت شخصية المترجم في الأعمال الإبداعية باعتباره شخصية فنية تصور الرؤية الاجتماعية لهذه المهنة التي تعد علامة علىٰ قيم التواصل والتعدد والتداول والارتقاء بالذوق والفكر والإنسان والأوطان والعالم.

لذلك نقدم في هذا الكتاب المحاور الآتية:

- علاقة الترجمة بتطور السياق الثقافي العربي في العصر الحديث.
- التفاعل الحضاري بين الشعوب وأثره في الحياة العقلية.
- مفهوم العالمية في الأدب.
- تنوع أشكال الترجمة بين الثقافات: ترجمة مؤسسات ونظم/ ترجمة أشكال تعبيرية/ ترجمة نصوص.
- الأعمال الأدبية بوصفها نموذجا لثنائية الترجمة: تقدم أنماط حياة الثقافة الأم من ناحية والرؤىٰ التي ينظر بها الآخر للعالم من ناحية أخرىٰ (نموذج أدب ما بعد الاستعمار).

الترجمة والمسار الأدبي

د. س. قطب
د. ع. صالح

- **افتتاحية:**

كل نهضة تبدأ بالعلم..

أي تبدأ بكلمة جديدة فيها اكتشاف لحقيقة..

وعندما يتم تحديد بداية العصر الحديث في الأدب العربي بالحملة الفرنسية على مصر فإن هذا يعني أن المحطات الحضارية الكبرى هي ناتج إدراك النفس في مواجهة الآخر.

هنا نكتشف أن الترجمة هي أحد الروافد التي تتجدد بها ثقافة الشعوب، إنها في غاية الأهمية لإعداد الأمة كي تدخل عصرا سبقها إليه الآخرون.

إن الترجمة إحدى الآليات التي تقوم عليها الاستراتيجية الحضارية للأمم.

يبدأ العصر الحديث في تاريخنا الأدبي حين اكتشفنا أن الآخر القادم من شمال البحر الأبيض المتوسط قد تطور بالعلم وأتى إلينا تحت شعار نشر مبادئ الثورة الفرنسية وبالتالي إعادة تشكيل خريطة العالم السياسية والثقافية، فكل حضارة تقوى وترقى تتطلع لأن تكون إمبراطورية تنشر أفكارها ويسير الآخرون وفقا لمبادئها ويعيشون بأساليب حياتها.

إن حكام مصر من المماليك قبل الحملة الفرنسية لم يدركوا المعطيات الحضارية الجديدة للزمن ولم يعدّوا السياق المؤسسي الذي يقودونه لكي يواكب التطورات التي حدثت في العالم منذ

نحو ثلاثة قرون، فالمنطقة العربية قبل الحملة الفرنسية كانت قد توقفت عن الحركة في الوقت الذي كان الغرب يصوغ نفسه علىٰ نحو جديد متسلح بالعلم والكشوف الجغرافية.

إن الشعوب المتفوقة مهما تذرعت بمبادئ الحرية والإخاء والمساواة تسلك طريق المستعمر وتقوم باحتلال أرض الغير، يكون شعار الاستعمار نشر المبادئ التي تبناها وأقام عليها نهضته، لكن المهم بالنسبة له هو الاستيلاء علىٰ موارد الآخرين وتصنيعها وإعادة تصديرها لهم وفتح أسواق عمل لأهله من الخبراء والشركات العابرة للقارات.

- **الصدام الحضاري:**

إدراك الذات في مواجهة الآخر:

التاريخ دائما:

أتت الحملة الفرنسية إلىٰ مصر (١٧٩٨م) بالمدافع والمطبعة، بالضباط والعلماء، فكانت لحظة تاريخية اكتشف المصريون فيها أن العالم في الغرب تقدم عنهم كثيرا.

وألف علماء الحملة أهم كتاب عن مصر اسمه «وصف مصر» [١] شارك فيه عدد كبير من المتخصصين في الجغرافيا والتاريخ وعلوم الاقتصاد والفلكلور والأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية وبالطبع الآثار[٢].

---

(١) كان الأديب المترجم الراحل زهير الشايب قد بدأ مشروع ترجمة هذا الكتاب وأكملت ابنته منذ هذا العمل.

(٢) من الكتب المهمة في التعريف بمصر مع مطلع العصر الحديث: كتاب «وصف مصر» لعلماء الحملة الفرنسية، كتاب «المصريون المحدثون»=

وكتب مؤرخ مصر الشهير عبد الرحمن الجبرتي الذي عاصر هذه الأحداث مشاهداته عن النشاط العلمي الذي مارسه الفرنسيون وذلك في كتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» ولأن الجبرتي كان معاصرا للحملة الفرنسية وعصر محمد علي فإن كتابه يعد أول مؤلف تاريخي لمصر الحديثة، يقول الجبرتي في تاريخه الكبير «عجائب الآثار في التراجم والأخبار»:

«أفردوا (الفرنسيون) للمدبرين والفلكيين وأهل المعرفة والعلوم الرياضية كالهندسة والهيئة والنقوشات والرسومات والمصورين والكتبة والحسَاب والمنشئين، حارة الناصرية، حيث الدرب الجديد وما به من البيوت مثل بيت قاسم بيك وأمير الحاج المعروف بأبي يوسف وبيت حسن كاشف جركس القديم والجديد الذي أنشأه وشيده وزخرفه وصرف عليه أموالا عظيمة من مظالم العباد وعند تمام بياضه وفرشه حدثت هذه الحادثة ففر مع الفارين وتركه. وفيه جملة كبيرة من كتبهم وعليها خزَان ومباشرون يحفظونها ويحضرونها للطلبة ومن يريد المراجعة يراجعون فيها مرادهم فتجتمع الطلبة منهم كل يوم قبل الظهر بساعتين ويجلسون في فسحة المكان المقابلة لمخازن الكتب على كراسي منصوبة موازية لـ «تختاة» عريضة مستطيلة فيطلب من يريد المراجعة ما يشاء فيحضرها له الخازن

=للإنجليزي إدوارد وليم لين الذي كتب «سيرة القاهرة» وترجم «ألف ليلة وليلة»، كتاب «لمحة عامة إلى مصر» تأليف الطبيب الفرنسي كلوت بك، أما فيما يتعلق بالعلماء المصريين فلعل أشهر أعمالهم كتاب «شخصية مصر» للدكتور جمال حمدان.

فيتصفحون ويراجعون ويكتبون حتىٰ أسافلهم..

وإذا حضر بعض المسلمين ممن يريد الفرجة لا يمنعونه الدخول إلىٰ أعز أماكنهم ويتلقونه بالبشاشة والضحك وإظهار السرور بمجيئه إليهم وخصوصا إذا رأوا فيه قابلية أو معرفة للنظر في المعارف بذلوا له مودتهم ومحبتهم. ويحضرون له أنواع الكتب المطبوع بها أنواع التصاوير وكرات البلاد والأقاليم والحيوانات والطيور والنباتات وتواريخ القدماء وسير الأمم..

وقد ذهبت إليهم مرارا وأطلعوني علىٰ ذلك..

وكثير من الكتب الإسلامية مترجم بلغتهم.

ورأيت عندهم كتاب «الشفا»[1] للقاضي عياض ويعبرون عنه بقولهم «شفاء شريف» والبردة للبوصيري ويحفظون جملة من أبياتها وترجموها بلغتهم.

ورأيت بعضهم يحفظ سورا من القرآن ولهم تطلع زائد للعلوم وأكثرها الرياضة ومعرفة اللغات واجتهاد كبير في معرفة اللغة والمنطق ويدأبون في ذلك الليل والنهار.

وعندهم كتب مفردة لأنواع اللغات وتصاريفها واشتقاقاتها بحيث يسهل عليهم نقل ما يريدون من أي لغة كانت إلىٰ لغتهم في أقرب وقت.»[2]

الجبرتي كان شاهدا علىٰ العصر وحاضرا أيام الحملة الفرنسية.

---

(١) - اسمه بالكامل «الشفا بتعريف حقوق المصطفىٰ».

(٢) - عبد الرحمن الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٣م - ج٥ / ص٥٧-٥٨

- **المكتبة الفرنسية بالناصرية:**

من كلام الجبرتي نعرف أن الفرنسيين أقاموا في حارة الناصرية بالقاهرة مكتبة كبيرة ومركزا للدراسات.[1]

وأن القراءة سلوك اجتماعي لدى الفرنسيين على اختلاف طبقاتهم.

وأن هذه المكتبة كانت منظمة بدقة ولها أمناء وقاعات للزوار ومخازن.

وكان المصريون يدخلونها للمطالعة ويجدون ترحيبا من إدارتها.

وأن الجبرتي نفسه تردد عليها واطلع فيها على كتب عربية مثل كتاب «الشفا» للقاضي عياض ووجد بعض الفرنسيين يحفظون آيات من القرآن الكريم.

كذلك رأى الجبرتي نموذجا واقعيا لمفهوم وحدة العلوم فالمكتبة تضم اللغة والآداب والرياضيات والعلوم الطبيعية. وهذا مفهوم أساسي في التعلم.

ونص الجبرتي يؤكد أن المثقف الحقيقي يعرف عن حضارة الآخر ويحترم التراث ويقدر الكلمة ويرقى بأشكال الفنون.

- **إدراك الجبرتي لقيمة الترجمة:**

لكن أهم ما رأى الجبرتي من وجهة نظرنا اهتمام الفرنسيين بالترجمة وتقديرهم لقيمتها ومدى توافر المعاجم وكتب الصرف والنحو في معهدهم العلمي وذلك لإعداد المترجم وتيسير عملية الترجمة.

---

(١) يقع المركز الثقافي الفرنسي الآن بحي المنيرة بالقاهرة فهو لا يبعد كثيرا عن الناصرية

إن ظاهرة اهتمام (الفرنسيين/ الآخر) بالترجمة لم تمر على المؤرخ المثقف الذي دخل المكتبة وتعامل معها ورأى ما فيها وحدد اتجاهاتها العلمية وقرأ الكتب والبشر والمعنى.

إن مواجهة الآخر المتسلح بالعلم والثقافة والتعامل كانت تتطلب مشروعا شاملا للتنمية اجتماعية، أساسه تطوير الواقع المتخلف وإعمال العقل وترسيخ قيمة التجديد في الفكر وممارسة السلوك الحضاري الذي يفيد من تجارب الأمم وإبداعها العلمي والعمراني والأدبي والفني.

لا تقدم بلا ترجمة.

ولا ترجمة دون مؤسسات.

ولا قيمة للترجمة والمؤسسات إلا بالإنسان المطالع المثقف الناقد الذي يحول الكلمات الصماء التي هي (حبر على ورق) إلى قيم وسلوك، يحول الكتب إلى حياة حافلة بالتفاعل والحوار والارتقاء، إن الثقافة فعل حيوي وليست كيانات مؤسسية جامدة.

- **أعظم إنجاز ترجمي: حجر رشيد:**

اكتشف الأثريون الفرنسيون حجر رشيد وبفضل المترجمين وعلماء اللغة قاموا بدراسته لأعوام حتى توصل شامبليون إلى معرفة اللغة المصرية القديمة وبالتالي حدثت ثورة في مجال الآثار فقد تمكن العلماء من معرفة الحضارة الفرعونية معرفة حقيقية وترجمة معتقداتها وآدابها ومطالعة تاريخها.

إن معرفة اللغة المصرية القديمة عن طريق الترجمة يعد إنجازا علميا وأدبيا عظيم الأثر لأنه أدى إلى:

- معرفة التاريخ المصري القديم وترجمته إلىٰ لغات العالم فظهر علم خاص لدراسة المصريات (إيجبتولوجي).
- استلهم الأدباء التاريخ المصري في أعمال أدبية منها:
- الثلاثية الفرعونية لنجيب محفوظ وقد بدأ بها إنجاز مشروعه الروائي (كفاح طيبة/ عبث الأقدار/ رادوبيس).
- انتشرت الرواية الفرعونية في الآداب العالمية بدرجة تفوق انتشارها في مصر نفسها مما دعا بعض المؤسسات العلمية لإنشاء مشروع يستهدف تسجيل هذه النوعية من الروايات التي تم تأليفها في ألمانيا فقط منذ معرفة التاريخ الفرعوني قبيل منتصف القرن التاسع عشر حتىٰ منتصف القرن العشرين[1]

وللصديق عبد الحميد مرزوق عرض لرواية «كنز الملك» التي كتبها الأديب الألماني فيلهم فالوت عام ١٨٩٣ [2]

- هناك أعمال إبداعية عالمية عبر الأدب استلهمت التاريخ الفرعوني مثل «أوبرا عايدة» التي كتبها «ميريت باشا» عالم الآثار الفرنسي الشهير وأبدع ألحانها الموسيقار الإيطالي «فيردي».

- **انعكاس الحملة الفرنسية في الآداب والفنون:**

كانت الحملة الفرنسية صدمة حضارية لكنها كانت بوتقة

---

(١) انظر: عبد الحميد مرزوق: الرواية التاريخية الفرعونية في الأدب الألماني – يعرض في هذه الدراسة رواية «كنز الملك» تأليف فيلهم فالوت – مجلة الألسن للترجمة – العدد ٤ – يونيه ٢٠٠٣ – ص١٠٦

(٢) ضمن الدراسة السابق ذكرها

للتفاعل عن طريق الالتقاء المباشر بين الشرق والغرب:

- عرف المصريون أن هناك آخر أصبح متفوقا عليهم بالعلم وبتقديره لدور العقل.
- اعتنق «مينو» القائد الثالث للحملة الإسلام وتزوج سيدة مصرية من رشيد.
- استمرت حركة المقاومة المصرية ضد الحملة الفرنسية واندلعت ثورة القاهرة الأولىٰ ثم ثورة القاهرة الثانية وقاد الثورة علماء الأزهر، أي أن العلم يرفض الاستسلام.
- قتل شاب شامي اسمه سليمان الحلبي «كليبر» القائد الثاني للحملة الفرنسية، أي أن حركة المقاومة ضد الفرنسيين شارك فيها العرب الذين يتعلمون في مصر.

خرج الفرنسيون من مصر بعد ثلاثة أعوام (١٧٩٨-١٨٠١).

وظهرت أعمال إبداعية تعالج فترة الحملة الفرنسية في محاولة لاكتشاف طبيعة الصراع الحضاري وطرق التفاعل والتواصل وأسباب التخلف والتقدم. ومن ذلك:

- استلهم الأديب الروائي الشاعر المصري علي الجارم هذه الأحداث وألف منها روايته التاريخية الشهيرة «غادة رشيد».
- كتب «الفرد فرج» [1] بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م

---

(١) كتب الفرد فرج (١٩٢٩-٢٠٠٥) عددا من المسرحيات تؤكد توجهه إلىٰ القومية العربية وتستلهم الموروث الحكائي العربي منها: علي جناح=

مسرحيته «سليمان الحلبي» تأكيدا لمفهوم الوحدة العربية التي توجهت إليها ثورة يوليو وبدأت بالوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨م لكنها فشلت.

- قدم يوسف شاهين عن فترة الحملة الفرنسية في مصر فيلما اسمه «وداعا بونابرت» ناقش فيه حالة الوعي التي نمت في مصر بعد الاحتكاك مع الغرب.



=التبريزي، حلاق بغداد، الزير سالم، بالإضافة إلى «سليمان الحلبي» التي أشرنا إليها وتعالج قضية الأمة العربية في إطار وحدة المسار والمصير

مصر الحديثة
مشروع بناء دولة
شمس العقل/ نسيج الروح

د. س. قطب

د. ع. صالح

من أهم ما حدث بعد خروج الحملة الفرنسية أن المصريين الذين ثاروا علىٰ الفرنسيين تعلموا الثورة علىٰ الظلم واختار زعماء الشعب «محمد علي» ليكون واليا ووافق الخليفة العثماني علىٰ الإرادة الشعبية الواعية التي قادها علماء الأزهر.

بعد رحيل الفرنسيين عن مصر ١٨٠١ وتولي محمد علي الحكم ١٨٠٥ والتمكن من السلطة بالتخلص من المماليك[1] والإنجليز الذين حاولوا احتلال البلاد ١٨٠٧ والزعامات الشعبية المعارضة له، بدأ في مشروع تحديث مصر، فقد أدرك أن المنطقة تعيش في زمن والغرب يعيش في زمن آخر، أدرك أن الفرق بين المسافة الزمنية الشاسعة بين شمال البحر المتوسط

---

(١) تخلص محمد علي من المماليك في مذبحة القلعة (١٨١١) وقد حضر إلىٰ القلعة يومها نحو ٤٧٠ من المماليك لم ينج مهم إلا أمين بك. وللشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصيدة رائعة في وصف هذه المذبحة وهروب أمين بك قافزا بحصانه من فوق القلعة يقول فيها : «ثم يعدو بحصانه/ يعتلي السور ويرنو فإذا الأرض بعيد/ ثم تلقي عينه دمعا علىٰ وجه الحصان/ في حنان/ «يا حصاني طر بنا»/ وإذا الفارس في السحب عقاب/ يتهاوىٰ شاهرا في الجو سيفه/ معطيا للشمس أنفه/ تاركا للريح أطراف الثياب»: أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة – دار سعاد الصباح/ القاهرة – الكويت – ١٩٩٣م – ص٧١

وجنوبه لا يمكن تجاوزها إلا بالعلم.

بدأت مسيرة بناء مصر الحديثة وكان العلم أساس هذا البناء.[1] وكانت رحلة التعلم هي البرنامج الأول الذي سيدعم دولة المؤسسات في مصر.

بناء مصر الحديثة مشروع معماري أداره محمد علي ووضع رؤيته وقام برسم خريطته رفاعة الطهطاوي وقام بالدور الكبير في تنفيذه المهندس علي مبارك.

- **رفاعة ورحلة التعلم:**

نصح الشيخ حسن العطار تلميذه وصاحبه الشيخ رفاعة الطهطاوي بالسفر مع البعثة العلمية إلىٰ فرنسا.

سافر رفاعة وعاد مناديا بالتحديث.

كتب مشاهداته في رحلته تحت عنوان «تخليص الإبريز في تلخيص باريز».

لأول مرة تتجه الرحلة العربية إلىٰ الغرب.

ونسعىٰ للتعلم من الذين جاءوا لاحتلالنا لأننا أدركنا أن البقاء لا يكون إلا بالتحديث وأن التحديث يحتاج إلىٰ برنامج تعليمي جديد.

وأدرك رفاعة قيمة التعلم فكان له دوره المهم في إنشاء مدرسة الألسن التي ستقوم بتدريس اللغات الأجنبية ليفيد منها ضباط الجيش والأطباء والمهندسون والمعلمون.

---

(١) من المقالات المهمة في أثر رفاعة الطهطاوي علىٰ حركة التعلم في مصر الحديثة: أنور لوقا: رفاعة الطهطاوي يربي محمد علي وأسرته (بترجمة فولتير مؤرخا): مجلة الألسن للترجمة – العدد٢ – يناير ٢٠٠٢ – ص٨١

إن مطالعة ما وصل إليه العالم قبلنا بداية مسار التعلم أو بداية تعديل المسار وتحديد المصير.

والخروج بالمرأة من الوأد المعنوي بالجهل إلىٰ الحياة الحرة بالعلم هو خطوة لا بد منها في التحضر.

لذلك ألف رفاعة الطهطاوي كتابه «المرشد الأمين للبنات والبنين».

- **أثر رفاعة في منظومة قيم التحديث:**

- قيمة التعلم في الخطاب الشعري:

عن طريق دعوته لتعليم المرأة في كتابه «المرشد الأمين» يعد رفاعة أستاذا للشاعر حافظ إبراهيم (ت١٩٣٢م) أحد أهم رواد مدرسة الإحياء في الشعر المصري[1] المعاصر حين قال:

من لي بتربية النساء فإنها

في الشرق علة ذلك الإخفاق

الأم مدرسة إذا أعددتها

أعددت شعبا طيب الأعراق

---

(١) بدأ الشعر العربي في مصر انطلاقته الصحيحة عن طريق إحياء تقاليد الشعر القديم واستعادة الصور العربية القديمة واللغة الفصحىٰ بكل ما فيها من طاقة وقوة وروعة اكتسبتها من أزمنة التفوق الشعري عبر العصور: الجاهلي وصدر الإسلام والأموي والعباسي والأندلسي. ورواد الشعر في مدرسة الإحياء (مدرسة البعث/ المدرسة الكلاسيكية) الشاعر الفارس المحارب محمود سامي البارودي وأمير الشعراء أحمد شوقي وشاعر النيل حافظ إبراهيم

- قيمة التعلم في الإنتاج الفكري:

يعد رفاعة أستاذا لقاسم أمين (ت١٩٠٨م) الذي ألف قبيل الثورة المصرية الشعبية الكبرىٰ التي اندلعت ضد الإنجليز (١٩١٩م) كتاب «تحرير المرأة» وأهداه إلىٰ صديقه سعد زغلول وكتاب «المرأة الجديدة»، كان قاسم أمين ينادي بحق المرأة في التعليم والثقافة، أي حقها في أن تنال من الميراث الحضاري حتىٰ يكون لها عقل ثاقب ونفس راقية فتستطيع أن تشارك زوجها في الحياة مشاركة حقيقية بالعقل والوجدان وتربي أطفالها وتساعد في تنمية مجتمعها لأن التنمية الاجتماعية هي أساس التخلص من المستعمر أو من المتسلط أيا كانت صور ذاك التسلط.

كان التعليم معيارا أساسيا في حركة رفاعة الإصلاحية ومن مظاهر ذلك:

- كتاب المرشد الأمين للبنات والبنين.
- تأسيس مدرسة الترجمة التي أصبحت «مدرسة الألسن» وتولىٰ إدارتها رفاعة وهو في الرابعة والثلاثين (٣٤) من عمره.

وقد تخرجت الدفعة الأولىٰ في مدرسة الألسن عام ١٨٣٩ وكان عددها آنذاك عشرين طالبا.

أما دفعتنا التي تخرجت في عام ١٩٨٣ (لاحظ أن الأرقام لم تتغير لكن الترتيب اختلف) فكان عددها ثمانية عشر وثلاثمائة من الطلاب.

- عمل رفاعة الطهطاوي مع علي مبارك في مجلة «روضة المدارس» حينما كان علي مبارك وزيرا للمعارف في عصر

إسماعيل وكانت هذه المجلة متعددة الأبواب فيها الآداب والهندسة والطب والعلوم الطبيعية كما كانت تنشر ملخصات محاضرات مدرسة دار العلوم وتوزع مجانا علىٰ الطلاب ومعها كتاب جديد لأحد أعلام الفكر آنذاك، لذلك فهي تعد رائدة الإعلام التربوي والأكاديمي في مصر الحديثة.

(لاحظ أن كلية الألسن الآن تصدر مجموعة من المجلات العلمية المتخصصة والثقافية العامة منها صحيفة الألسن وفليولوجي ومجلة الألسن للترجمة وأبناء رفاعة بالإضافة إلىٰ إصدارات ما تقيمه من مؤتمرات علمية وكتاب ترجمة).

رفاعة وتحديث الخطاب السياسي:

عاش رفاعة في فرنسا فترة خصبة كانت أصداء الثورة الفرنسية مازالت تتردد ومؤلفات كتاب فرنسا الكبار الذين مهدوا للثورة بترسيخ قيمة الحرية شائعة فقرأ رفاعة أعمالهم ومن أهمها كتاب العقد الاجتماعي لجان جاك روسو وحاول أن يقدم كتابا مثله في السياسة ينظم العلاقات بين الشعب والحكومة ويرسي قواعد احترام حقوق الإنسان وهذا الكتاب هو «مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية»، وقد انعكست فيه مشاهدة رفاعة للأحوال السياسية في فرنسا في أعقاب الثورة فينقل لويس عوض خلاصة رأي رفاعة في توجهات الفرنسيين السياسية ويعلق علىٰ هذا الرأي:

«إن بعض الفرنساوية يريد المملكة المطلقة وبعضهم يريد المملكة المقيدة بالعمل بما في القوانين وبعضهم يريد الجمهورية..»

في هذا الوصف الدقيق والتحليل المحكم للأوضاع

السياسية في فرنسا ولحالة الرأي العام فيها نحو سنة ١٨٣٠ لم ينقل رفاعة الطهطاوي للمثقفين المصريين صورة للمجتمع الفرنسي فحسب وإنما ألقىٰ عليهم أول دروس منظمة في النظم والمذاهب السياسية والاجتماعية.»[1]

- **رفاعة وتأصيل الصحافة المصرية:**

كان لرفاعة دوره في تأصيل الصحافة المصرية «فالصحيفة الأولىٰ التي عرفتها مصر هي «الكورييه ديجبت» (بريد مصر) صدرت لأول مرة في ٢٩ أغسطس ١٧٩٨ بأمر بونابرت وكانت تصدر باللغة الفرنسية لتخاطب جنود الحملة ونفرا قليلا من الأجانب المحليين القارئين بالفرنسية.

والصحيفة الثانية كانت «لاديكاد إيجبسين» (العشرية المصرية) وهي بالفرنسية أيضا وقد صدرت بأمر نابليون في أول أكتوبر لنشر أبحاث المجمع العلمي المصري.

وبعد أكثر من ربع قرن من سنوات الفوضىٰ السياسية والصراع من أجل السلطة، أسس محمد علي بعد أن استتب له الحكم في البلاد الجريدة الرسمية «الوقائع المصرية» عام ١٨٢٨ أثناء بعثة رفاعة الطهطاوي وزملائه في فرنسا.. كانت «الوقائع المصرية» تكتب أصلا باللغة التركية ثم تترجم بعربية ركيكة..

أما موضوعات هذه الجريدة الرسمية فلم تكن تخرج عن الأخبار الرسمية..

---

(١) لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث -الفكر السياسي والاجتماعي- القاهرة - سلسلة كتاب الهلال - العدد ٢١٧- محرم ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م- الجزء الثاني - ص١٢٩

حتىٰ عين رفاعة الطهطاوي رئيسا لتحريرها في ١١ يناير عام ١٨٤٢.. فجعل المادة الأصلية تكتب أولا باللغة العربية ثم تترجم إلىٰ اللغة التركية..

وكذلك خطا رفاعة الخطوة الباسلة.. فجعل أخبار مصر تتقدم كل الأخبار ثم تأتي بعد ذلك الأخبار الواردة من الخارج بما في ذلك أخبار تركيا صاحبة السيادة علىٰ البلاد.» [1]

شارك رفاعة الطهطاوي بعد ذلك مع علي مبارك في مجلة «روضة المدارس» رائدة الإعلام التربوي في مصر.

- **رفاعة وتحديث الخطاب الأدبي:**

رفاعة وريادة أدب الرحلة في العصر الحديث:

رفاعة رائد أدب الرحلة في العصر الحديث من خلال كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ومع هذا الكتاب بدأت الرحلة العربية تتجه إلىٰ الغرب.

ترجمة رفاعة للرواية وظهور الرواية العربية:

قدم رفاعة نموذجا من الرواية الفرنسية حين ترجم إلىٰ العربية رواية الأديب «فينلون» «مغامرات تليماك» تحت عنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» وهي ترجمة حرة تراعي الثقافة الشرقية العربية من ناحية الالتزام بتقاليد المجتمع وذوقه كما أنها مقيدة بأسلوب العصر الذي عاش فيه أي لغة العصر العثماني بما فيها من محسنات لفظية كالسجع لذلك فهي تنتمي

---

(١) لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث ج٢/ ص١٠٠-١٠١

إلىٰ التعريب[1]

أثرت ترجمة رفاعة لرواية فنلون «مغامرات تليماك» علىٰ حركة الإبداع الروائي العربي فيرىٰ محمد رشدي أن رواية «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» التي صدرت عام ١٨٨٨ للكاتبة عائشة التيمورية فيها مؤثرات من رواية فنلون «مغامرات تليماك» التي ترجمها رفاعة تحت عنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» وأن بعض شخصيات «نتائج الأحوال» لعائشة التيمورية مماثلة للشخصيات الموجودة في «تليماك» كما يرىٰ أن الروايتين لهما الهدف نفسه وهو تبصير الشعب العربي بحقوقه علىٰ الحكام والمسيطرين[2]

ويلاحظ القارئ كيف أن العنوان في الروايتين يكاد يلتزم نسقا واحدا من حيث البناء النحوي والإيقاعي:

- «مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك»
- «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال»

❁❁❁

(١) انظر دراسة ماجد مصطفىٰ: رفاعة الطهطاوي المترجم: الفعل والدلالة – مجلة الألسن للترجمة – العدد ٢ – ص ٨٩ وفي العدد ملف جاد عن رفاعة يتضمن دراسة أنور لوقا –السابق ذكرها ودراسة ماجد مصطفىٰ التي أشرنا إليها

(٢) انظر هذا الموضوع بالتفصيل في مقدمة ميرفت حاتم لرواية عائشة التيمورية «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٤ – ص١٦-١٩ ويمكن تصنيف هاتين الروايتين تحت مصطلح «رواية التعلم».

تأصيل التحديث
ترجمة المؤسسات

د. س. قطب

د. ع. صالح

ليست الترجمة نقل نصوص فقط..

إنها نقل أنظمة إدارية تقوم على مؤسسات..

إنها نقل أساليب حياة..

إنها نقل تعبيرات وسلوك وطرق تفكير واتجاهات تعبير..

ولم تكن حركة تحديث مصر في عصر محمد علي ثم عصر حفيده إسماعيل قائمة على ترجمة كتب ومقالات وأعمال علمية وقانونية وأدبية فحسب وإنما كانت حركة ترجمة مؤسسات أيضا. كان عصر محمد علي[1] (١٨٠٥-١٨٤٨) منعطفا حضاريا بدأت فيه مصر مشروع التحديث انطلاقا من رؤية رفاعة الطهطاوي.

وجاء عصر إسماعيل[2] (١٨ يناير ١٨٦٣ - ٢٦ يونيو

---

(١) محمد علي باشا (١٧٦٩-١٨٤٩) ألباني الأصل، مقدوني المولد، يعد مؤسس مصر الحديثة، لم يكن يجيد اللغة العربية لدرجة أن رحلة رفاعة «تخليص الإبريز» تمت ترجمتها له إلى اللغة التركية لمطالعتها.

(٢) الخديوي إسماعيل (٣١ ديسمبر ١٨٣٠ - ٢مارس ١٨٩٥) خامس حكام مصر في أسرة محمد علي، بدأ حكمه بتحويل مجلس الشورى الذي أقامه محمد علي إلى «مجلس شورى النواب» مما يمنح أحقية الشعب في انتخاب ممثليه وكانت أولى جلساته في ٢٥نوفمبر ١٨٦٦ وتم في عصره بناء القاهرة الخديوية (منطقة وسط البلد الآن) بتخطيط المهندس الفرنسي «هاوسمان» وأطلق على القاهرة «باريس الشرق»

١٨٧٩) ليكون تأصيل التحديث عن طريق المؤسسات التي قام بالدور الأكبر في إنشائها المهندس علي مبارك[١] رفيق إسماعيل في البعثة التعليمية إلىٰ فرنسا.

بدأ نشاط المؤسسات يتكامل:

في عصر إسماعيل أسس علي مبارك دار الكتب المصرية لحفظ إصدارات مطبعة بولاق التي سبق تأسيسها في عصر محمد علي عام ١٨٢٠

وإذا كانت مدرسة الألسن قد تأسست بإشراف رفاعة في عصر محمد علي عام ١٨٣٥ فإن دار العلوم قد تأسست في عصر إسماعيل وأشرف عليها علي مبارك.

وتولىٰ علي مبارك ثلاث وزارات في عصر إسماعيل هي الأشغال والمعارف والأوقاف. وأشرف علىٰ مشروع لمحو الأمية وهو يتولىٰ نظارة المدارس (وزارة المعارف فيما بعد).

وأسس مجلة «روضة المدارس» التي كان ينشر فيها كبار الكتاب مقالاتهم ومنهم رفاعة نفسه وكان يكتب بها المدرسون والنابغون من الطلاب وكانت تقدم المناهج التعليمية وتصدر كتابا علميا أو أدبيا مع العدد وكان يتم توزيعها علىٰ طلاب مصر مجانا.

وألف علي مبارك واحدة من أوائل الروايات العربية اسمها «علم الدين» وهي مسامرات تعليمية.

---

(١) ولد علي مبارك في الدقهلية ١٨٢٣ وتخرج في المهندس خانة ١٨٤٤ وسافر إلىٰ فرنسا مع إسماعيل (بعثة الأنجال) وتوفي عام ١٨٩٣

- **استمرار مؤسسات التحديث بعد الاحتلال الإنجليزي لمصر:**

إذا كانت مصر قد تعرضت للاحتلال الإنجليزي قبيل نهاية القرن التاسع عشر (١٨٨٢م) فإن حركة الاستنارة ظلت قائمة بدورها الواعي في صناعة مؤسسات المجتمع الجديد من خلال:

- مؤسسات المجتمع المدني التي تمثلت في المدارس والجامعة والصحافة والتعدد الحزبي والاقتصاد الوطني الحر والجمعيات الأهلية[1] بنشاطها الاجتماعي العام، والجمعيات النسائية الناهضة بشأن المرأة[2].

- تواصلت أصوات مصطفىٰ كامل ومحمد فريد وسعد زغلول مع صوت عرابي والبارودي وظهرت الأحزاب السياسية علىٰ نمط الأحزاب السياسية الغربية ومن أهمها الحزب الوطني الناطق بصوت مصطفىٰ كامل وحزب الوفد الذي ولد مع ثورة ١٩١٩ للمناداة بحق مصر في الاستقلال بعد

---

(١) بدأ إنشاء هذه الجمعيات قبيل الاحتلال الإنجليزي ثم استمر بعد ذلك ومنها الجمعية الخيرية الإسلامية (أنشأت مستشفىٰ العجوزة في الحي المعروف بهذا الاسم بمحافظة الجيزة) والجمعية الخيرية القبطية (أنشأت المستشفىٰ القبطي في منطقة غمرة بالقاهرة) ويوجد في مصر الآن كثيرا من الجمعيات التي تمارس نشاطا اجتماعيا

(٢) من المؤسسات النسائية البارزة في مجال قضايا المرأة «الاتحاد النسائي المصري» الذي أسسته هدىٰ شعراوي عام ١٩٢٣ – كذلك أسست درية شفيق «اتحاد بنات النيل» الذي تحول إلىٰ حزب سياسي عام ١٩٥٢ فلم تقدر له المشاركة الفعلية في الحياة السياسية لأن ثورة يوليو ألغت الأحزاب واقتصر الخطاب السياسي علىٰ التوجه إلىٰ القومية العربية

الحرب العالمية الأولىٰ وزعيمه سعد زغلول وحزب الأحرار الدستوريين لأحمد لطفي السيد. وهذه الأحزاب توقفت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مع توجه الدولة إلىٰ النظام الشمولي الأحادي وتأسيس الاتحاد الاشتراكي العربي لبث الفكر الناصري الداعي إلىٰ القومية العربية والمجتمع الاشتراكي.

- استمر الفكر الديني المستنير الذي تواصل مع رؤية حسن العطار ورفاعة الطهطاوي، فكان محمد عبده وجمال الدين الأفغاني من أهم المؤثرين في صياغة العقل الحر والنهضة المصرية وأصدرا جريدة «العروة الوثقىٰ»[1].

- تكونت الطبقة المتوسطة المثقفة التي تعد ثمرة التعليم في المدارس المؤسسة أيام رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك. وكان لهذه الطبقة دورها الريادي في ثورة ١٩١٩م وظهرت مدارس البنات التي شاركت في الحركة الوطنية بقوة قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢[2]

- شهدت مصر ازدهارا في مؤسسات الصحافة والنشر

---

(١) صدرت عام ١٨٨٤ وواصل تلاميذ محمد عبده نشاطه الثقافي العلمي في الإعلام فأصدر محمد رشيد رضا مجلة المنار عام ١٨٩٨

(٢) تصور الأديبة لطيفة الزيات (١٩٢٣ – ١٩٩٦) في روايتها الشهيرة «الباب المفتوح» جانبا من مظاهرات الطلبة والطالبات عام ١٩٤٦ في أعقاب نهاية الحرب العالمية الثانية ومطالبة المصريين بالاستقلال وكيف كان الشباب المصري يستشهد في ميدان التحرير برصاص الإنجليز وتحت عجلات عرباتهم. وإذا كان نجيب محفوظ قد صور قيام ثورة ١٩١٩ فإن لطيفة الزيات صورت في «اليوم المفتوح» ميلاد ثورة ١٩٥٢

شارك في ترسيخها نوابغ من الشاميين الذين وجدوا في القاهرة مركزا إشعاعيا للعمل والتفوق والحياة فنجد:

- الأخوين سليم تقلا وبشارة تقلا الذين أسسا جريدة «الأهرام» الشهيرة وكانت بداية ظهورها في الإسكندرية عام (١٨٧٦م) وهي الآن مؤسسة إعلامية عريقة.

- دار المعارف التي أنشأها نجيب متري عام ١٨٩٠ وكان اسمها «مطبعة المعارف ومكتبتها» وعن هذه الدار صدرت واحدة من أجمل القصص البوليسية التي أثرت في الأطفال العرب وهي «ألغاز المغامرين الخمسة» للأديب محمود سالم[1]. وكانت دار المعارف تنشر كذلك أعمال عباس محمود العقاد وطه حسين.

- كذلك من أصحاب هذه المؤسسات الأديب جورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤م) الذي أصدر مجلة «الهلال» [2] عام (١٨٩٢م) ومازالت هذه الدورية الأدبية تقوم بدورها الثقافي حتىٰ الآن من الدار التي تحمل اسمها (دار الهلال) بحي المبتديان بالقاهرة.

ويصدر عن هذه الدار بالإضافة إلىٰ مجلة الهلال مجموعة من المجلات مثل «سمير» و«حواء» و«المصور» و«الكواكب»

---

(١) بدأ صدور هذه السلسلة في أعقاب النكسة ومع حرب الاستنزاف قبيل حرب أكتوبر وربما كان من أهدافها –بوعي- بث الثقة وروح المغامرة ومناصرة المظلومين والحفاظ علىٰ الوطن في قلوب الناشئة (الطفولة المتأخرة وبداية المراهقة).

(٢) انظر : أحمد عصام الدين :"حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ –ص٢٠٠ - ٢٠٥

وتوجد سلسلة «كتاب الهلال» لأعلام الفكر وسلسلة «روايات الهلال» التي تنشر أعمالا مؤلفة ومترجمة.

- جذبت الصحافة أقلام المفكرين الكبار من أمثال أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩٦٣م) المعروف بأستاذ الجيل وأفلاطون العرب ومؤسس حزب الأمة (الذي أصبح اسمه حزب الأحرار الدستوريين) ودعا إلىٰ الاستقلال والدستور والليبرالية وهو أول رئيس لجامعة القاهرة[1]، وترجم أحمد لطفي السيد بعض كتب أرسطو ومنها كتاب السياسة.

كذلك مارس العمل الصحفي الأديب الكبير عباس محمود العقاد الوفدي المؤيد لسعد زغلول.

وكتب في الدوريات الأدبية والعامة طه حسين الذي نادىٰ بمجانية التعليم حينما كان وزيرا للمعارف قبل ثورة يوليو١٩٥٢م.

- استمر عطاء مدرسة الإحياء في الشعر من خلال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم الذين توفيا في عام واحد (١٩٣٢م) وواكب

---

(١) تم إنشاء الجامعة في مصر بجهود المجتمع المدني والمثقفين باعتبارها جامعة أهلية وتم افتتاحها في ٢١ ديسمبر ١٩٠٨م وكان اسمها الجامعة المصرية ورئيسها هو المفكر أحمد لطفي السيد وأول مقر لها كان في أرض يمكلها رجل الأعمال جناكليس بوسط القاهرة مكان الجامعة الأمريكية الآن. وفي عام ١٩٢٥م تم ضم الجامعة الأهلية إلىٰ الجامعة الحكومية وتحولت إلىٰ جامعة فؤاد وفي عام ١٩٢٨ انتقلت إلىٰ مكانها الحالي بعد أن تبرعت لها الأميرة فاطمة ابنة الخديوي إسماعيل بأرض ومجوهرات. وأخذت اسم جامعة القاهرة بعد ثورة ٢٣يوليو١٩٥٢م

الشعر العربي في مصر حركة الشعر العالمي فكان إبداع خليل مطران خطوة في اتجاه الرومانسية.

- ظهرت مدرسة الديوان بأعلامها (العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري) ودعت إلىٰ التجديد وتخليص الأدب من التقليد الذي تبناه رواد عصر الإحياء.

- تأسست مدرسة أبوللو الشعرية الرومانسية المتأثرة بالشعر الأوربي ومن أهم شعرائها الدكتور (الطبيب) أحمد زكي أبو شادي الذي ولد في حي عابدين بالقاهرة (١٨٩٢) وتوفي مهاجرا بالولايات المتحدة الأمريكية (١٩٥٥م). والدكتور (الطبيب أيضا) إبراهيم ناجي الذي ولد في حي شبرا (١٨٩٨) وتوفي عام (١٩٥٣م). والمهندس علي محمود طه صاحب ديوان «الملاح التائه» الذي ولد بمدينة المنصورة (١٩٠٢) وتخرج في مدرسة الفنون التطبيقية (أصبحت كلية بعد ذلك) وتوفي عام (١٩٤٩م) وألف هؤلاء الشعراء أروع الأعمال الرومانسية في الشعر العربي الحديث ومنها قصيدة «الأطلال» لإبراهيم ناجي.

جذبت أبوللو شعراء من أقطار عربية شقيقة فارتبط بها اسم الشاعر التونسي الكبير أبي القاسم الشابي (١٩٠٩-١٩٣٤م) صاحب البيت الشهير الذي تردد في الثورة التونسية والثورة المصرية عام ٢٠١١ (إذا الشعب يوما أراد الحياة/ فلا بد أن يستجيب القدر).

ترجم شعراء مجلة أبوللو أعمالا رومانسية مهمة لأعلام الشعر الأوروبي مثل «لامارتين» و«شيللي» و«بيرون».

- أفاد الشعر من ظهور شركات الإنتاج الفني مع اختراع «الأسطوانات» وتألق شاعر الشباب أحمد رامي في مجال الشعر الغنائي الرومانسي.
- أقامت بعض سيدات الطبقة الراقية صالونات أدبية يجتمع فيها المثقفون لتبادل الآراء مثل الأميرة نازلي فاضل التي كان صالونها في مطلع القرن العشرين يجمع سعد زغلول وقاسم أمين وغيرهما وحينما تزوجت وعاشت فترة في تونس نقلت الصالون إلىٰ هناك وقامت بالدور الثقافي نفسه.

كذلك أقامت الأديبة مي زيادة صالونها الشهير ومن أهم رواده عباس محمود العقاد.

- ظهرت بعض النماذج النسائية الرائعة في الشعر الرومانسي مثل جميلة العلايلي (١٩٠٧-١٩٩١م) ابنة مدينة المنصورة وتلميذة مي زيادة وأحمد زكي أبو شادي ومؤسسة مجلة الأهداف.
- وظهرت في الإبداع الروائي تيارات متعددة منها تيار الرواية التاريخية الذي أبدع فيه جورجي زيدان وعلي الجارم ومحمد سعيد العريان وعلي أحمد باكثير.

ومن أعلامه نقف عند محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣-١٩٦٧م) الذي كان داعيا إلىٰ العروبة ومن أشهر أعماله «أبو الفوارس عنترة بن شداد» وقد حصل علىٰ جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٣م وكان خامس من يحصل عليها فقد كان أول من نالها الدكتور طه حسين والثاني هو عباس محمود العقاد صاحب العبقريات والثالث توفيق الحكيم مؤسس

الأدب المسرحي المعاصر صاحب «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم» و«شهرزاد» والرابع هو أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة والخامس هو محمد فريد أبو حديد.

- وقد بدأ نجيب محفوظ عميد الروائيين العرب (١٩١١- ٢٠٠٦م) بإبداع الرواية التاريخية وله ثلاث روايات تاريخية متوالية في بداية حياته هي (عبث الأقدار وكفاح طيبة ورادوبيس) قبل أن يتحول إلىٰ الواقعية في أعمال مهمة مثل (خان الخليلي وزقاق المدق والقاهرة الجديدة)[١].

- وانتشرت اتجاهات روائية أخرىٰ منها رواية الترجمة الذاتية ومن نماذجها: «الأيام» لطه حسين. و«زهرة العمر» لتوفيق الحكيم وقد اتخذت شكل الرسائل. ورواية التحليل النفسي في «سارة» لعباس محمود العقاد الذي استلهم المنهج النفسي في فن التراجم فأبدع العبقريات كما أفاد من المنهج النفسي في تحليل نفسية بعض الشعراء مثل أبي نواس.

- استمرت حركة التنوير في مصر حتىٰ ثورة١٩٥٢م التي

---

(١) في مجال واقعية نجيب محفوظ لا بد من الإشارة إلىٰ ثلاثيته الشهيرة (بين القصرين/ قصر الشوق/ السكرية) ويمثل نجيب محفوظ مراحل تطور الرواية العالمية فقد بدأ بالرواية التاريخية (الثلاثية الفرعونية) ثم الواقعية ثم اتجه في الستينيات إلىٰ تيار الوعي (اللص والكلاب) وناقش القضايا الوجودية (الشحاذ/ الطريق) وكتب الرواية القائمة علىٰ تعدد الأصوات (ميرامار / يوم قتل الزعيم) واستلهم نظام المعجم العربي في ترتيب الرواية طبقا لأسماء الأبطال (حديث الصباح والمساء) واستلهم الواقعية السحرية في «الحرافيش» وكان قد مر علىٰ الرواية النفسية في «السراب»

تحررت بها مصر من الاستعمار البريطاني وبدأت مرحلة قيادة مصر لحركات التحرر في العالم الثالث، وشهدت الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين الميلادي صياغة المجتمع بالفكر الاشتراكي وإطلاق شعار القومية العربية واندمج جيل ما قبل الثورة مع جيل الثورة في دعم حركة التغيير الاجتماعي وصياغة الرؤية الثقافية في خطاب يؤدي الرسالة المناسبة لهذه المرحلة وظهرت أعمال مهمة تدعو لثقافة العمل والمساواة والطموح الذي يتخطىٰ الحدود الطبقية مثل رواية «رد قلبي» ليوسف السباعي ومسرحية «الأيدي الناعمة» لتوفيق الحكيم. وإن كان غياب الديموقراطية هو المأخذ الأساسي علىٰ فترة الخمسينيات والستينيات برغم الشعبية الجارفة للرئيس جمال عبد الناصر لدىٰ كثير من المصريين والعرب.

- لم ينل التحالف الاستعماري علىٰ مصر بالعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م أو عدوان ١٩٦٧م من قوة الدفع المصرية المتمسكة بإرادة التحرر والانطلاق والبقاء في منطقة صناعة القرار العالمي فانتصرت الإرادة المصرية عام١٩٧٣م بعد ست سنوات من استلهام توهج الطاقة الروحية والإعداد العلمي.

- دخلت مصر مرحلة جديدة فيها انفتاح علىٰ العالم ومواكبة للمتغيرات السياسية بعد انهيار المعسكر الأوروبي الشرقي وانتشرت ثقافة التعدد والحوار مع التطور العظيم في «الميديا» العالمية ووسائل الاتصال الرقمي فجاءت ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م لتضع حدا للاستبداد السياسي والفساد الإداري وتخطو بمصر في الأفق الديموقراطي وترسخ مفهوم الحريات

علىٰ المستويات السياسية والاجتماعية والنفسية والذهنية وترسيخ هذا المفهوم يتجلىٰ في سرديات مواقع التواصل الاجتماعي علىٰ الشبكة الدولية للمعلومات والمنابر الإعلامية المتعددة وما تشهده من حالة جدل شديدة الوعي والجدية تناقش كل القضايا المرتبطة بتحديث الدولة وإعدادها للدخول في سباق الكيانات العالمية فقد انطلق الحوار بلا حواجز ودون حدود متسلحا بالحجج المنطقية والعقل النقدي متطلعا إلىٰ تعدد سياسي حقيقي واقتصاد وطني مخلص قادر علىٰ تلبية الاحتياجات المحلية والمنافسة العالمية واستلهام الشخصية المصرية لتعيش في الأفق العالمي مشاركة في المنجز الحضاري الآني، وبذلك تلتقي ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ مع ثورة ١٩١٩م من ناحية وثورة٢٣ يوليو ١٩٥٢م من ناحية أخرىٰ فثورة ٢٥ يناير وضعت علامة مائية ذهبية في الرداء الحضاري المصري كي يدخل هذا البلد في المسار العصري الذي لا يمكن لدولة أن يكون لها وجود في خريطة الحضارة المعاصرة إلا إذا أدركت آلياته مع ضرورة تقدير حركة المقاومة المصرية ضد الاستبداد منذ ثورة أحمد عرابي في سبيل الحرية مرورا بمقاومة مصطفىٰ كامل وصاحبه محمد فريد لفظائع الاحتلال الإنجليزي وزعامة سعد زغلول للمطالبة بالاستقلال والدستور في ثورة ١٩١٩ وثورة الجيش المصري العظيمة ضد الاستعمار الإنجليزي ودورها في تحقيق الجلاء والدعوة إلىٰ القومية العربية وتحقيق العدالة الاجتماعية والحروب التي خاضتها مصر في سبيل القضية العربية منذ عام ١٩٤٨ حتىٰ نصر أكتوبر ١٩٧٣ وصولا

إلىٰ ثورة ٢٠١١ وبداية المسار الديموقراطي السليم.

- كل هذه الأحداث تعد ترجمة لكفاح مصر ضد التخلف والاستعمار. إن التاريخ ترجمة لإرادة الشعوب. وقد سجل أدباء مصر في أعمالهم القيمة هذا التاريخ برؤىٰ مختلفة فعبر كل أديب عن رأيه في سياق اللحظة التاريخية التي تمر بها البلاد[1]. فيقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مترجما للمشاعر الشعبية تجاه عبد الناصر في يوليو ١٩٥٦م:

« فلتكتبوا يا شعراء أنني هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف «الحرية.. العدالة.. السلام»
فتلمع الدموع في مقاطع الكلام..»

ويختم القصيدة قائلا:

« يا شعراء يا مؤرخي الزمان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنا
في عهد عبد الناصر العظيم» [2]

ويقول حجازي عن عبد الناصر مرة أخرىٰ عام ١٩٥٦م منبها إلىٰ ضرورة زيادة مساحة الحرية مع تأكيد اتحاد مشاعر الجماهير

---

(١) من الروايات التي عبرت عن ثورة ١٩٥٢م «في بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس. و«رد قلبي» ليوسف السباعي وللشاعر صلاح عبد الصبور قصيدة رائعة عن حرب أكتوبر وانتقد نجيب محفوظ ثورة يوليو في بعض أعماله مثل «ثرثرة فوق النيل» وانتقد الانفتاح الاقتصادي في «أهل القمة».

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة: قصيدة «عبد الناصر»: - ص٨٦ - ٨٧

بمشاعر الرجل الذي كان له الدور الأكبر في طرد الاستعمار:

« وجئت أنت واحدا من بيننا
ماذا أقول!
أخاف أن يكون حبي لك خوفا عالقا بي من قرون غابرات
فمر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل
لأن هذا الشعر يأبىٰ أن يمر تحت ظله الطويل
إنك أعطيت وجوه الفقراء مسحة من كبرياء
وإن عمرك الجميل
موزع في أعمارنا
يحثنا أن نغلب الحزن ونتبع الدليل!
يظلمك الشعر إذ غناك في هذا الزمان
لأنه لا يستطيع أن يرىٰ مجدك وحده
بدون أن يرىٰ
ما في الزمان من عذاب وهوان»[1]

❁ ❁ ❁

---

(١) حجازي: السابق: – ص ٣٥٤ – ٣٥٥

عالمية الأدب

د. س. قطب

نلاحظ وجود فكرة العالمية في الإبداع، فالأشكال الأدبية تنتقل من مكان إلىٰ مكان ويعد هذا نوعا من أنواع الترجمة:

نلاحظ أن أحمد شوقي كتب شكلا أدبيا جديدا هو المسرح الشعري، إنه لم يترجم مسرحيات شعرية غربية وإنما ألف ما يندرج في هذا الشكل وبذلك يكون قد قام بترجمة الشكل الأدبي نفسه.

وقد أخذنا المسرح بأدبه وعروضه عن الثقافة الغربية فقد بدأت العروض المسرحية في مصر للأجانب بخاصة الجالية الفرنسية وبعض من يعمل مع الفرنسيين من المصريين وكانت هذه العروض للتسلية ومقدمة بالعامية وانتشر المسرح التجاري في مطلع القرن العشرين حتىٰ عاد توفيق الحكيم من فرنسا ونشر مسرحيته «أهل الكهف» عام ١٩٣٢ التي تضاهي المأساة المسرحية الغربية منذ الإغريق وفي عصر الإحياء[1] وتستلهم ما جاء عن «أهل الكهف» في القرآن الكريم.

إن ظهور المدارس الأدبية عندنا مثل الرومانسية (في شعر أبوللو أو في روايات محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي) أو الواقعية (في الشعر عند أحمد عبد المعطي

---

(١) ما يقال عن محاولة نجيب محفوظ إرساء قواعد الرواية العربية وفقا للاتجاهات العالمية يقال عن توفيق الحكيم بالنسبة للمسرح فقد بدأ بكتابة المسرح الكلاسيكي حتىٰ وصل إلىٰ مسرح العبث من خلال مسرحيته «يا طالع الشجرة»

حجازي وأمل دنقل وفي الرواية عند نجيب محفوظ أو إحسان عبد القدوس أو لطيفة الزيات أو يوسف إدريس أو خيري شلبي أو إبراهيم أصلان) أو الواقعية السحرية في الأدب القصصي (عند فؤاد قنديل أو يوسف أبو رية أو منتصر القفاش أو مصطفىٰ ذكري) أو النسائية (في روايات ميرال الطحاوي ومي خالد ونورا أمين ونجوىٰ شعبان) أو التاريخية الجديدة (عند بهاء طاهر ورضوىٰ عاشور وسلوىٰ بكر وأهداف سويف) كل هذه الاتجاهات تعد نوعا من الترجمة، فنحن نترجم الأشكال الأدبية، نترجم المفاهيم السائدة في النظريات الأدبية، نترجم التجدد الدائم الذي نطالعه في الآداب العالمية. وهكذا تتطور الآداب.

لا يقف الأمر في التأثير والتأثر بين الآداب عند حد الإفادة من ترجمة النصوص أو ترجمة الأشكال أو ترجمة المفاهيم بل تعرض الأدب في الشرق لنوع أكبر من التأثر بالثقافة الغربية بعد الاحتلال ثم بعد خروج الاحتلال، وتعرف هذه المرحلة باسم «ما بعد الاستعمار : Post-colonialism

تسود هذه الفترة السمات الآتية :

- أن تجتر الأمم الخارجة توا من حظيرة الاحتلال بقايا ثقافة الآخر باعتبارها العاصم من التخلف، بمعنىٰ أن المحتل غادرت جيوشه البلاد لكنه ترك نوعا آخر من الاحتلال هو الاحتلال الذهني والسلوكي للشعوب التي قهرها، وربما كانت الفئة التي تندرج تحت مصطلح «الصفوة» هي أكثر الفئات تمثلا لأساليب المستعمر في الفكر والسلوك (من مظاهره عندنا:

شاي الساعة الخامسة/ استخدام كلمات أجنبية في الحديث/ ارتداء الرجال والنساء لقائمة الأزياء الغربية في الاجتماعات والأوبرا/ إطلاق تعبير «نظام إنجليزي» على السلوك الاستقلالي.)

- أو تنفر فيه تلك الأمم من كل ما يتعلق بالغاصب المحتل فتتمترس بصدفة تراثها وتغلق عليها بابها محتمية بماضيها.

- تنقل الشعوب ميراث التسلط من قبضة «الخواجة» إلى كارزيما فردية لقائد ثورة الخلاص الذي غالبا ما يقوم بدور المستعمر فيتخلص من زملائه في مرحلة الكفاح ضد المحتل الذين أصبحوا منافسين له في الإدارة وينفرد بالسلطة.

- أو تتصارع القوى التي كانت موحدة ضد المحتل فتبحث كل فئة عن حقوقها الفعلية أو الممكن اكتسابها، فتنقسم تلك القوى وتتحول طاقاتها تجاه بعضها بعضا فتنشأ الثنائيات المتصارعة ويكون لكل منها خطابه المعلن عن أيديولوجيته ومن أمثلة ذلك ظهور الأدب النسائي في مقابل الأدب التقليدي الذي يحمل قيم المجتمع الذكوري.

في هذه الفترة تتطلب المرحلة التاريخية قوة بديلة تتمثل في فكرة توحد الجميع تحت راية الوطن المستقل، كانت فكرة العروبة صالحة لذلك مثلما كانت شخصية الزعيم الملهم تحل شيئا فشيئا في منطقة الفراغ التي خلت برحيل الدخيل وتبدو ملامح صورته الذهنية التي يشكلها له المتخيل الشعبي الذي يتغذى من إعلام موجه، جامعة لمرئيات وجدانية منطلقة في أحلام البسطاء التي ترى (في تلك المراحل الثورية)أن هذا

البطل يستطيع تحويل الأمة المستقلة حديثا إلىٰ قوة لا تقل عن ذاك الغاصب الراحل، لماذا لا يكون الأمر كذلك والرجل قد استطاع أن يحل محل الحاكم الأجنبي ويطرد جنوده ويوقع معه اتفاقية الجلاء. في هذه الفترة تقلد الدول التي كانت تحت الاحتلال الأساليب التعبيرية للمستعمر فكأن الاستعمار يعيد نفسه أو يعيش شبابه مرة أخرىٰ إذ يجد القضايا التي كانت عنده تثار عند هذه الشعوب مثل قضايا التسلط السياسي وقضية المرأة وقضية الهوية إلىٰ آخر ذلك. ويكتب أبناء الشعوب المستقلة حديثا في الأشكال التي ظهرت عند المستعمر وتسود حالة من تقليد المحتل في الرؤية والفكر والسلوك وطرق الحياة. وتأخذ هذه المجتمعات وقتا حتىٰ تتجاوز التأثير الاستعماري.

والطريف أن الاستعمار نفسه قبل أن يأتي ترجم آداب الشعوب التي سيحتلها وأفاد من هذه الآداب، لقد ترجم الغرب «ألف ليلة وليلة» و«حي بن يقظان» لابن طفيل و«رحلة ابن بطوطة» و«رحلة ابن جبير» والأدب الصوفي العربي وكثيرا من الأعمال الإبداعية العربية قبل أن تدخل جيوشه المنطقة وفي أعقابها.

وحينما نبغ أدباء أمريكا اللاتينية في التعبير عن أنفسهم بما يسمىٰ «الواقعية السحرية» انتقل هذا الاتجاه إلىٰ العالم كله.

من نماذج أدب ما بعد الاستعمار رواية «الباب المفتوح» للأديبة لطيفة الزيات :

تأثرت لطيفة الزيات المبدعة المصرية في روايتها «الباب

المفتوح» بالمبدع النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨ – ١٩٠٦) صاحب مسرحية «بيت الدمية"عام ١٨٦٤ التي أخرج فيها بطلته «نورا» من البيت، فتحت «نورا» الباب صادمة زوجها المصر علي أن يعاملها بوصفها لعبة جميلة أو قطة أليفة. وهكذا فعلت لطيفة الزيات في روايتها التي اختارت لها عنوانا خارجا من «بيت إبسن» هو «الباب المفتوح» لكن «ليلىٰ» بطلة الرواية المصرية تخرج من بيت الأسرة المغلق بالتقاليد والمتستر خلف الأكاذيب إلىٰ عالم المقاومة في بورسعيد مكافحة العدوان الثلاثي ومنفصلة عن الزوج الذي اختارته الأسرة «الدكتور رمزي».

وفي مسرحية أخرىٰ بعد «بيت الدمية» بأربعة عشر عاما اسمها «الأشباح» أعاد «إبسن» المرأة إلىٰ البيت، فأصابها الجنون لأنها لم تخرج بالفعل.

وبعد أكثر من ثلاثين عاما كتبت لطيفة الزيات روايتها الثانية والأخيرة «صاحب البيت» مؤكدة أن المشكلة ليست في الخروج من البيت ولكن في التصالح مع العقل الجمعي بعد فترة من التمرد والصدام.

ترىٰ هل كانت رواية «الباب المفتوح « « تنويعا علىٰ لحن «بيت الدمية» ورواية «صاحب البيت» مواكبة لفكرة «الأشباح»؟! في هذه الحالة يكون «إبسن» أحد الأصوات الذكورية التي سارت لطيفة في فلكها وكأن الأدب النسائي في بدايته يعيش مرحلة «ما بعد الاستعمار الذكوري».

علىٰ كل الأحوال لم يكن «إبسن» وحده الذي تأثرت به لطيفة

الزيات أو حاورته في أعمالها ، فقد كانت رواية «الباب المفتوح» معارضة سردية لرواية إحسان عبد القدوس «أنا حرة» ورواية «صاحب البيت» معارضة لرواية إحسان «في بيتنا رجل» أيضا.

إن الإبداع يتجاوز الحدود[1]: ومن مظاهر ذلك:

- الأديب الأثري الفرنسي «ميريت» يستلهم التاريخ الفرعوني وهو يكتب «أوبرا عايدة» والمبدع الإيطالي «فيردي» يضع موسيقىٰ الأوبرا كذلك نجد أن شخصية «عايدة» في الأوبرا حبشية.
- في رواية «الكونت دي مونت كريستو» لألكسندر ديماس الكبير تحمل السفينة اسما فرعونيا والسجين الذي يعلّم البطل من أصل إيطالي وحبيبة البطل كتالونية» وهناك القائد «علي باشا» العثماني في الحرب التركية مع الغرب وابنته «هايدي» فترسخ الرواية مفهوم أن الحضارة رصيد إنساني مشترك ينتقل عبر المكان والزمان ويفيد منه الأكثر وعيا بقيمة التعلم.
- نجيب محفوظ في «السمان والخريف» يقدم الإسكندرية بوصفها مدينة «كوزموبوليتانية» فيها المصري والإيطالي واليوناني.
- هناك أعمال يكتبها المبدع علىٰ لسان شخصية أجنبية تعيش في بلادها ومن المفترض أنها تتحدث بلغتها لكن المؤلف يجعلها تتحدث بالعربية أي بلغته الأم لأنه سيقدم هذا

---

(١) للمفكر الفرنسي جارودي كتاب عنوانه «إبداع بلا حدود» يتناول فيه بالتحليل أعمالا قيمة في الأدب والفنون الجميلة

العمل في سياقه الاجتماعي مثل رواية «الحب الضائع» لطه حسين».

- هناك نوع روائي نجد فيه حضورا للتعدد الثقافي كما في «عصفور من الشرق» و«زهرة العمر» لتوفيق الحكيم و«البيضاء» و«فينا ٦٠» و«نيويورك ٨٠» ليوسف إدريس.

- في رواية مي خالد «مقعد أخير في قاعة إيوارات» يتم اختيار المكان بعناية «الجامعة الأمريكية» ليكون رمزا للتفاعل الثقافي بكل ما فيه من تأثير وتأثر وصدام وتطور.

- تظهر شخصية المترجم أو المترجمة في الأعمال الأدبية منذ مرحلة إعداد هذا المترجم في درس اللغة وفي أجواء المدرسة والجامعة كما نجد عند رضوىٰ عاشور في رواية «فرج»:

«هذه سهام... أطيل التحديق في صورتها فأرانا معا في سجن القناطر ونحن نلقي قصيدة فرنسية حفظناها، كل في مدرسته في المرحلة الابتدائية:

Le petit cheval dans le mauvais temps, qu 'il avait du courage

C'était un petit cheval blanc, tous derrière et lui devant

نتناوب علىٰ إلقاء أبيات القصيدة، تحتج زميلة من زميلات الزنزانة: لا نفهم! تشرح سهام: حصان أبيض صغير. أقول: مهر. تقول: مهر أبيض شجاع، هم في الخلف وهو في الأمام. أقول: كلهم في الخلف وهو في المقدمة. نواصل معا ترجمة

القصيدة أو شرح أبياتها حين تستعصي علينا الترجمة.»[1]

- **المترجم المتنازع عليه بين ثقافتين:**

بين متعة الخروج إلى الآخر والعودة إلى الاحتماء بالثقافة الأم:

- الطريف أحيانا أن بعض المترجمين الذين يتذوقون الأعمال الأدبية تأتي صياغتهم متأثرة بثقافاتهم في اللغة الأم فيأتي النص المترجم كما لو كان مؤلفا من ناحية ويذكّر القارئ برصيده الإبداعي من ناحية أخرىٰ.

علىٰ سبيل المثال تترجم ماجدة منصور حسب النبي قصيدة الشاعر ت. س. إليوت «بدايات» فتقول:

«مساء الشتاء
وفي الطرقات يفوح الشواء
السادسة من بقايا النهار
تذوب نهاياته في الدخان
قصاصات مكسوة بالتراب
وريقات صحف بأرض خراب
تدور بريح تلف القذر
ويعصفها وابل من مطر..»[2]

حاولت المترجمة تقديم النص من خلال إيقاع الشعر العربي فمعظمه يأتي علىٰ وزن «فعولن» التي تعد «النوتة

---

(١) رضوىٰ عاشور: رواية: فرج – القاهرة –دار الشروق – الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٨م –ص٨٩

(٢) انظر الترجمة كاملة في : مجلة الألسن للترجمة – العدد ٥ – ص١٨٣

الموسيقية» لبحر المتقارب.

هذا لا يمكن أن يقوم به مترجم فقط وإنما لا بد أن يكون المترجم شاعرا حتىٰ يحتفظ بهذا الأداء الموسيقي.

فإذا نظرنا إلىٰ الصورة الشعرية الكلية سنجد أن التشكيل الشعري قريبا من قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي الجميلة «الطريق إلىٰ السيدة» التي يقول فيها:

« وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة
للسيدة
بلا نقود.. جائع حتىٰ
العياء
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في
الطريق
حتىٰ الرثاء!
إلىٰ رفاق السيدة
أجر ساقي المجهدة
والنور حولي في فرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من
الضياء

حاتي الجلاء
وبعض ريح هين.. بدء
خريف..»[1]

والمطالع للقصيدتين يلمس أجواء الطريق والاحتفاء بالشارع ومعالم المكان وإشارات الزمان، لكن قصيدة إليوت تميل إلىٰ الهم الكوني والحضاري بينما تميل قصيدة حجازي إلىٰ الهم الاجتماعي.

والمطالع لترجمات الصديق محسن فرجاني يجده يقدم التراث الصيني (الكونفوشية والطاوية) بأسلوبية التأليف التراثي العربي حيث يبحث في مناطق الأداء اللغوي عن الأسلوب النموذجي لتقديم النص الأجنبي الذي ينتمي إلىٰ تاريخ بعينه ويعبر عن فكر إنساني ارتبط بسياق إنتاجه ومازال يمنح الإنسان قيما يعيش بها وطرقا يمارس من خلالها فنون الحياة.

كذلك نجد أن سوزان إسكندر قد ترجمت قصيدة للشاعر الإيطالي «بترارك» بأسلوب رومانسي فتقول:

« تعود رياح الغرب ونسماتها
الحلوة
وصحبتها العذبة من عشب ومن
زهر
تنشد السونونوة وينوح البلبل

---

(١) انظر تحليلنا لهذه القصيدة في: سيد قطب/ عيسىٰ مرسي/ عبد المعطي صالح: حصاد النصوص: القاهرة – دار الهاني للطباعة ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م – ص١١٩ وما بعدها

إنه الربيع الناصع والقرمزي
تضحك المراعي ويعود للسماء
صفاؤها
يبتهج «جوبيتر» لرؤية ابنته
الهواء والماء والأرض ملآئ بالحب
كل حي لحبيبه يأنس
أما أنا ويحي! تعاودني أقسىٰ
الزفرات» [1]

ومن الواضح أن المترجمة تحمل رصيدا من الرومانسية الإنسانية العالمية التي وجدت في مصر أرضا خصبة وأثرت علىٰ أداء الشعراء والمترجمين معا.

إن الترجمة نشاط ثقافي لا ينفصل بحال من الأحوال عن الإبداع الإنساني في المجالات كافة، لذلك تفرض النظرية الأدبية نفسها علىٰ المترجم بما فيها من:

- الذوق السائد / أيديولوجيا المتلقي / السياق الاجتماعي / أساليب التعبير الشائعة في الثقافة المترجم إليها.

هذا الجدل الدائر في نفس المترجم نتيجة صراع ثقافتين لكل منهما أبجديتها ورؤاها وطرائق تعاملها مع العالم واستقبالها له يصنع شيئا جديدا رائعا حينما يصوغ نصا من لغة إلىٰ لغة أخرىٰ فيقتنص أجمل ما في لغة الآخر لكي يضعه في أجمل رداء لغوي عنده.

---

(١) انظر : أحمد عصام الدين : حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين : ص٧٦ – ٧٧

إن المترجم يدفع الأشكال الإبداعية في ثقافته إلىٰ الأمام فيتسع بمسارها ويمتد به.

وفي الوقت نفسه يستنهض هويته في مواجهة الآخر محاولا احتوائه في لغته.

إن الفكر مسار واللغة إطار..

وكل عمل إبداعي يحاول أن يحرر المسار من الإطار.

والمبدع الأصيل - والمترجم الأصيل بالطبع - هو الذي يقوم بهذا الدور ممتدا بمساره ومتسعا بإطاره.

• التفاعل بين الآداب :

من «ألف ليلة وليلة» إلى «الأدب التسجيلي» :

التفاعل بين الآداب أمر حتمي.. فلا يوجد أدب ظل منعزلا عن التيارات العالمية. إن كل الأنهار تصب في البحر.. ويتكاثف الماء صاعدا إلىٰ السماء مشكلا السحب التي تمطر من جديد..

الترجمة هي السحب التي تمطر فتروي العقول والمشاعر وأشكال الإبداع والاتجاهات الأدبية بماء تتجدد به..

أبدع العقل العربي «ألف ليلة وليلة» ووضع فيها ثقافات الشعوب الشرقية ورؤاها..

جعل المؤلف العربي المرأة راوية «شهرزاد» والرجل يدير ويتعلم «شهريار».

والحكايات هي وسيلة التعلم..

إن التعلم يجب أن يكون ممتعا.. وهكذا الحكايات.

وقام المترجمون بدور ثقافي رائع في ترجمة «ألف ليلة وليلة» من العربية إلىٰ لغات مختلفة:

- ترجم انطوان جالان (١٦٤٦ – ١٧١٥) «ألف ليلة» إلىٰ الفرنسية قبل أن تأتي الحملة الفرنسية إلىٰ مصر والشام.
- وترجمها إلىٰ الألمانية جوستاف فايل (١٨٠٨-١٨٩٩)
- كذلك ترجمها إلىٰ الألمانية أنو ليتمان (١٨٧٥ –١٩٥٨)[1]
- وترجمها إلىٰ الإنجليزية عاشق مصر إدوارد وليم لين (١٨٠١ – ١٨٧٦)[2]

أثرت «ألف ليلة وليلة» في الرواية العالمية كثيرا بخاصة الشكل الروائي القائم علىٰ «الراوي الإطار» والتوليد الحكائي أي أن تنشأ من الحكاية حكاية جديدة كما يحدث في خروج الأغصان من الشجرة.

ومن الأشكال الأدبية المعاصرة «الأدب التسجيلي» الذي يلتقط ما يحدث في الشارع ويعبر عنه. ومن نماذجه في مصر قصص «تاكسي» للأديب خالد الخميسي.

يتواصل خالد الخميسي مع النص القصصي العربي الكبير

---

(١) من المفيد في هذا المقام مراجعة : محمد عوني عبد الرءوف: ببليوجرافيا المصادر العربية التي حققها المستشرقون أو قاموا بترجمتها – تقديم سعيد بحيري : مجلة الألسن للترجمة – العدد ٥ – ص ١٦٠ - ١٧٣

(٢) هذا الأديب له كتاب رائع عن مصر هو «المصريون المحدثون» ترجمه إلىٰ العربية عدلي طاهر نور – الطريف أن لين ترجم إلىٰ اللغة الإنجليزية المعجم العربي الشهير «القاموس المحيط» وكان صديقا للعالم الأزهري الشيخ إبراهيم عبد الغفار الدسوقي انظر : أحمد عصام الدين : حركة الترجمة في القرن العشرين ص١٩

| «ألف ليلة وليلة» حين يستخدم تقنية «القصة الإطار» التي أنتج بها العقل الإبداعي العربي إنجازه الأكثر أهمية في مكتبة السرد العالمية، لكنه قدم هذه التقنية بما يعكس طبيعة العصر في مجتمع المدينة.

إن «الراوي الرابط» يتحقق في شخصية مشاركة في الأحداث هي شخصية «الراكب».

وجولاته في العاصمة هي «تيمة» القصة الإطار.

وكل جولة حكاية يمكن تشبيهها بالنافذة المفتوحة لتطل منها على المتلقي شخصية «سائق التاكسي» بصوته ورؤيته وموقفه وأزمته الخاصة المرتبطة بحركة المجتمع الكلية بما في هذا المجتمع من سلبيات.

المفترض أن الحكايات في «ألف ليلة» موجهة من «شهرزاد» المرأة الملهمة المعلمة الأم الزوج القاصة المتحدثة باسم الناس إلى «شهريار» السلطان الحاكم.

«شهرزاد» تقوم بمعالجة ذهنية ونفسية لـ«شهريار».. فالسلطة تعاد صياغتها من قبل الصوت الناطق باسم المرأة الناطقة بحكمة الشعب، المرأة التي تقوم بإعادة تشكيل الرجل الحاكم كما لو كان طفلها الذي تعلمه.

والسلطان يتعلم حكمة شعبه.. يتعلم من صوت (المرأة/ الأم/ الأمة) كما يتعلم الطفل من حكايات أمه.

في حكايات «تاكسي» لدينا الشعب حاضر ليتحدث بأصوات متعددة تعاني من سياق المدينة الخانقة والمثقف الراكب يقوم بوضع الإطار تاركا المساحة الكبيرة للسائقين، مع

الوضع في الاعتبار أن مهنة السائق علامة دالة علىٰ القيادة والحركة والرؤية والتحكم في مقود إدارة الحياة إلىٰ الأمام.

بالطبع تتجلىٰ في رؤىٰ السائقين أزمة المجتمع وقضاياه المختلفة النابعة من نبض الشارع.

يوظف المؤلف ثنائية (الراكب/ السائق) في بناء المنظور التصويري الذي يأتي منه التعليق علىٰ السلوك الإنساني من خلال نماذج متعددة لكل منها رؤيته وهمومه.

إن قصص «تاكسي» للأديب خالد الخميسي تتجاوز المفهوم التقليدي للرواية والمفهوم التقليدي للقصة القصيرة معا لأن كل حكاية (وحدة قصصية) لها استقلالها والحكايات كلها (الوحدات القصصية) يضمها خيط واحد عن طريق الراوي الإطار كما يحدث في «ألف ليلة وليلة».

نتيجة لذلك نجد التوليد الحكائي في «تاكسي» كما هو في «ألف ليلة وليلة».

وأهم ما يشترك فيه «تاكسي» الخميسي مع «ألف ليلة وليلة» أيضا:

- انتقال مركز الرؤية إلىٰ الشارع.. فالسائق هو رمز الإنسان المتجول في البلاد وهو أدرىٰ الناس بقضاياها. كذلك كانت «ألف ليلة» خروجا من الأدب الرسمي وحديثا يحاكي الخطاب الشعبي ويهتم بقضاياه.
- المقصدية السياسية: إن قصص «تاكسي» تحاول أن تعلم السلطة التي كانت غائبة عما يدور في البلاد. كذلك شهرزاد في «ألف ليلة» كانت تحاول إعادة تشكيل عقل شهريار

ومشاعره، كانت تحاول إصلاح النظام من داخله حتىٰ لا يسقط. لكن النظام الذي يخاطبه الخميسي لم يدرك بينما أدرك شهريار فتغير.

- إن كل قصة في «تاكسي» تماثل «الليلة» في حكايات «ألف ليلة».

- أو أن كل قصة في «تاكسي» تماثل «الحلقة الإذاعية أو التليفزيونية» إذا نظرنا إلىٰ معالجة «ألف ليلة» في أدبيات الوسائط الإعلامية المعاصرة.

وقد ترجم خالد موسىٰ وألبرتو جارثيا كانتو قصص «تاكسي» الخميسي إلىٰ الإسبانية عام ٢٠٠٩ وفي عام ٢٠١٠ ألفت الكاتبة الصحفية الإسبانية مارتا أيير مجموعة «اتبع ذلك التاكسي الذي يحمل قصة» وقدمت الزميلة يمنىٰ عزمي دراسة جادة قارنت فيها بين «تاكسي» الخميسي وتاكسي مارتا.



الشاعر يترجم الشارع
دراسة موضوعية
في الشعر المعاصر

د. ع. صالح

من المواضيع الطريفة التي تعد ترجمة لمشاعر البشر وطرق حياتهم موضوع «الشارع في الشعر» وفيما يلي من صفحات سنقدم بعض النماذج الإبداعية التي نرى من خلالها تطور رؤى الشعراء في العصر الحديث وهم يترجمون هموم الإنسان ويعبرون عن قضاياه وسنرى كيف يرتبط التعبير عن القضايا بالأسلوب الفني في الشعر.

يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته «طلل الوقت»:

«طلل الوقت.. والطيور عليه وقع
شجر ليس في المكان
وجوه غريقة في المرايا
وأسيرات يستغثن بنا
شجر راحل ووقت شظايا
هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت
نماشي سرابه
ونضاهي غيابه
«ما بين تيه وتيه
نقطف الوردة التي لا نراها

نلقط الذكرىٰ كسرة بعد أخرىٰ
ونسوي فسيفساء الوجوه
آه!!
لا توقظ الدفوف
فما آن لنا بعد أن نهز الدفوف
بين أرواحنا وأجسادنا ينكسر الإيقاع
فلنبق في العراء وقوفا
في انتظار المعاد أعجاز نخل
أو ظلالا في غيبة الوقت ترعىٰ
كلأ ناشفا ودمعا نزيفا
طلل الوقت والطيور عليه وقع
شجر ليس في المكان وأصوات تجيء
وطيور بيض تطير الهوينا
شجر راحل والوقت خبيء»

يمكن القول إن أحمد عبد المعطي حجازي يتواصل هنا مع الشعر العربي القديم الذي كان الشاعر يقف فيه علىٰ الأطلال، لكن تجربة حجازي تتصل بالزمان ذاته، فهي تجربة اغترابه هو لا اغتراب الأحبة، والشاعر المعاصر يعيش في هذا الاغتراب الذي يعيش فيه حجازي وبصفة خاصة حينما يجد معطيات الحياة من حوله تتغير بطريقة لم يألفها من قبل.

ولعل هذا الاغتراب هو الذي دفعه لاستدعاء ذكرىٰ صديقه في الخمسينيات والستينيات الذي بدأ معه الرحلة في طريق الشعر الحر، وهو صلاح عبد الصبور، فطريق الشعراء في كثير

من الأحيان يعتمد علىٰ ثنائيات، فقديما كان جرير والفرذدق، وفي عصر الإحياء نجد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وعند مدرسة (أبولو) نجد علي محمود طه وإبراهيم ناجي، وفي المدرسة الواقعية نجد صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، فيقول حجازي في رثاء صديقه عبد الصبور:

«ما حيلتي؟ وخطايا أقصر من خطاك
تروح مستبقا فتسبقني وتنأىٰ
ثم لا ألقاك إلا في نهايات الطريق» [1]

ويشير حجازي لاقتراب شعر المدرسة الواقعية من طريق البشر في الشارع والحديث عن مفردات الحياة اليومية، ذلك الحديث الذي ينتشر عند شعراء مدرسة الشعر الحر من الواقعيين أمثال عبد الصبور وحجازي، فيقول أحمد عبد المعطي حجازي مستحضرا هذه الظاهرة:

«وتعود للمقهىٰ
فتشرب كأسنا وتموت
هل هو موتك المنشود
أم موت القصيدة مشتهاك؟»

ونجد فكرة (تمكين الزمان) مرتبطة بالرثاء في قصيدة الحداثيين ومشيرة إلىٰ الطريق الذي يقصد به الشاعر مشاركة أصحابه له في رحلة الإبداع ذاتها، فيقول بشير عياد في رباعياته:

«يا أحبائي..
لماذا ترحلون..

---

(١) أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ص٦١١-٦١٢.

بين أدغال الليالي القاتمة؟!
أحرق الشوق فؤادي
والظنون
أيقظت كل الجراح النائمة!!» [1]

فتعبير «أدغال الليالي القاتمة» يقوم بوظيفة «تمكين الزمان» لأن الزمن لا يمكن رؤيته والسير فيه وتجسيده ووصف هيئته، أما المكان فيمكن تصويره، ووجه الشبه هنا أن الزمان يلتف كالأدغال، وأن الأحوال تدعو للحزن مثل المكان القاتم.

ونجد فكرة تمكين الزمان عند الشاعر عبد العليم إسماعيل الذي يقول تحت عنوان"متاهة الأوقات»:

«ولي في الأفق أحلام
إذا سرت
علىٰ درب بها كانت
عيون القهر ترصدها
فأرسم صورتي ظلا
بحكم ثوابت التأويل في الرؤيا
تزاحمت
علىٰ الأوجاع أرفعها
لقد ضاقت بوقع الليل أحزاني
وتحت العين أغلال تحاصرها
قديما كنت محمولا علىٰ الصمت

---

(1) بشير عياد: و.... لأحزاني أغني –القاهرة –ماجيك برس – ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م –ص٣٧

أجرد واقع الأيام من سير
علىٰ الجدران أحرسها
متىٰ يا أيها الباكون في تيه المسافات
يعود إليكم الخبر
وتقتلعون من أيامكم صمتا»[1]

ويمكن قراءة هذه القصيدة بالتجاور مع قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «طلل الوقت»، ويلاحظ القارئ الفرق بين الأجيال، فحجازي ينظر إلىٰ أطلال الوقت، أي إلىٰ الذكريات بحكم تجربة جيله الطويلة في التاريخ، أما عبد العليم إسماعيل فينظر إلىٰ الوقت باعتباره متاهة لأن المشكلة عنده مشكلة اختيار بوصفه يمثل جيلا جديدا يحاول أن يصنع تاريخه.

طريق الحياة/ طريق الإبداع:

إن فكرة «أجافيكم لأعرفكم» التي تقيم حلقة وصل بين الشاعر والطريق الاجتماعي الحيوي من جهة والشاعر والطريق الإبداعي الذي يصنع فيه قصيدته وحده من جهة أخرىٰ عند صلاح عبد الصبور نجد لها نظيرا عند أحد شعراء الحداثة في الجيل التالي لصلاح وهو شعبان خليفة الذي يقول:

«سأنسىٰ..
وهذي الشوارع أيضا ستنسىٰ..
وتلك البيوت القديمة سوف تودع أبناءها،
والبنات الجميلات

---

(١) عبد العليم إسماعيل: أبجدية عشق آت –القاهرة –الهيئة المصرية العامة للكتاب –٢٠٠٤م–ص٧٤-٧٥

يدخلن في زمن للعنوسة..
أيضا..
سأحمل قارورتي،
وأحفظها في عميق الفؤاد،
ولكنني..
سوف أنسىٰ:
الشوارع،
والعربات،
البيوت القديمة،
والأتيلية..
الميادين،
والمفردات الكئيبة، والمبهجة.
سأنسىٰ مواعيد حزبيتي،
وطاولة الأصدقاء....»[1]

إن وقائع الحياة بالنسبة للشعر تتحدد من خلال اختياراته المكانية التي وقعت عليها رؤيته وسار فيها متخذا منها أبجدية لهويته، والنسيان في هذه القصيدة ليس إسقاطا للتاريخ وإنما هو صياغة جديدة له، صياغة يجافي فيها الشاعر تجربته السابقة علىٰ المستوىٰ الاجتماعي ليستعيدها في ذاكرة القصيدة، التي تنتهي بصياغة استراتيجية جديدة نابعة من التمرد علىٰ العالم الذي لم يحقق فيه ذاته كما كان يتمنىٰ، إن الشاعر هنا ذو إرادة وقدرة

---

(١) شعبان خليفة: قصيدة «نسيان»-مجلة الشعر القاهرية -العدد ٧٧ -يناير ١٩٩٥م-ص٢١

علىٰ إعادة صياغة العقد النفسي بينه وبين ذاته، لذلك يقول وهو يحلق في مساحة حرة مستعيدا قوته وملهما نفسه:

«والأغبياء القعود..

الذين يحطون كالأوبئة..

سأطرحهم جانبا..

جانبا..

وأؤلف خارطة للتعارف..

زاوية للمباهج..[1]

أرسمها،

وأزينها،

وأعلقها..

فوق قارورتي

راية،

ودليلا».

وهذه القصيدة تتجاوز الضعف والسلبية لتعلن عن ذات قوية قادرة علىٰ تجاوز الأزمة والبداية من جديد، ولعل تعبير الشاعر «والأغبياء القعود.. الذين يحطون كالأوبئة..» من أجمل التعبيرات التلقائية في قصيدة الحداثة.

إن الشاعر شعبان خليفة يتعامل مع الطريق في قصيدة الحداثة برؤية جدلية، فكما سار الشاعر زمنا ما في الشوارع تسير الشوارع هي الأخرىٰ في ذاكرته، فيقول في إحدىٰ قصائده:

«تطفو في ذاكرتي..

---

(١) السابق: ص٢١

شوارع
وأزقة
حارات ضيقة
كانت تتلوىٰ مثل تجاعيد
وقافلة الصبية
تتناثر
أشلاء
أشلاء
أشجار تنمو في بستان طفولتنا
وتوارت كل خيالاتي الأولىٰ
ظلت تجمد
وتغور
يحلو لي
أن أدلف -أحيانا- من باب فراغي
حين تكون النفس مسالمة
وتصير الروح خفيفة
لأشاهد
عمري المسكوب
أتريث في تفتيش أموري
وأقلب أحداثا في أحداث
لأحل معادلة..
وجودي»[1]

---

(١) شعبان خليفة: قصيدة «كأنه بالأمس فقط»: مجلة الشعر القاهرية - العدد٨٤- خريف ١٩٩٦م -ص١٧

في هذه القصيدة يعيش الشاعر حالة مراجعة الذات، لأنه في أثناء هذه المراجعة سيكتشف حقيقة نفسه، تلك الحقيقة التي تتشكل من خوضه لكثير من التجارب مع الآخرين، ومع ذلك يظل وجوده وحيدا، ويلاحظ القارئ أن القصيدة تنتهي بكلمة «وجودي» في سطر وحدها، ولكن هذا الوجود ليس عنصرا أحاديا وإنما هو معادلة، يتفاعل فيها الفردي مع الجمعي في طريق الحياة.

لذلك كان الطريق عند الشاعر عبد المنعم عواد يوسف مرتبطا بالبشر أيضا وليس طريقا ذهنيا مجردا، فيقول:

«تعود إليها ككل النوارس حين تؤب إلىٰ مهدها
تحدق من خلف دمعتها الطافرة
تجيء إليها بكل اشتياقك، كل الحنين، تؤم الأماكن
نفس الأماكن، نفس الرؤىٰ
غير أن الوجوه التي صافحتك هنا
لم تعد هنا
فمن هؤلاء ترىٰ؟!
أيها العائد الآن
بعد غيابك هذا الذي طال
تحتضن القاهرة» [1]

فالغربة تقطع علينا طريق التفاعل مع عالمنا الحقيقي، وحينما نعود لنشارك الآخرين حياتهم يكون هؤلاء الآخرون قد

---

(١) عبد المنعم عواد يوسف: قصيدة «أوراق قاهرية» –مجلة إبداع –القاهرة – يناير ١٩٩٤م –ص٥٢–٥٣

صاغوا حياتهم بمعزل عنا وليس من حقنا أن نقتحم عالمهم.

رحلة الذات في الطريق/ رحلة الطريق في الذات:

كان الشاعر القديم يرتحل بحرية في الأماكن، أما الشاعر المعاصر فربما تفرض عليه سلطة الاحتلال أن يكون خارج البلاد، بالتالي فالطريق الذي يحبه في بلاده هو الذي يسافر في روحه، يقول الشاعر الفلسطيني سليمان دغش:

«لماذا يسافر فينا الغمام
لكل اتجاه
وكل اتجاه لدينا سراب
وكل سراب لدينا تراب
وكل تراب علينا حرام!!
لماذا يسافر فينا الغمام
وتمطر فينا دموع الصبايا
لماذا يسافر فينا الغمام
وحين تطل علينا البلاد
ويهدأ في دمنا السندباد
يحلق فينا وينأى الغمام
ويأبى الشقوط!!
على ذيل عصفورة
أم جناح يقين
نعود..
ترانا نعود لشاطيء غزة
حين تفسر أحلامنا

الدامية
أم ترانا نعيد إليها
جنازات أحلامنا الباقية
وأجنحة الهبوط!!» [1]

إن طريق الوطن يصبح حلما بالنسبة للشاعر الفلسطيني الذي افتقدت خطاه تراب وطنه فأصبح طائرا محلقا فوق الأماكن، وغدت الأماكن زادا لذاكرته التي تحلم بالهبوط في أرض وطنه.

الطريق وفن الحياة عند علي منصور:

في قصيدة الحداثة تطرح فكرة «تمكين المعنوي» نفسها بقوة، فالأشياء المعنوية تتحول إلىٰ طرق، ويعبر عن هذه الفكرة بوضوح الشاعر علي منصور في قصيدة عنوانها «زيارة لآلام قديمة»، يقول في مطلعها:

«عادة ما يحدث ذلك، بشكل مفاجئ
كأن يكفهر الأفق
أو تذهب حرارة الهاتف.
أحلام شرفات عديدة تعطلت، في هذه الأثناء،
وبعض المواعيد العاطفية
بكت بحرقة حظها العاثر.
هل فكر أحدكم أن هذا يحدث عادة
كي نربي ذكريات جديدة» [1]

---

(١) الشاعر الفلسطيني سليمان دغش: قصيدة «وداع المرافيء» –مجلة إبداع القاهرية– العدد ١١ –نوفمبر ١٩٩٥م–ص١٠١–١٠٢

إن الآلام تتحول إلىٰ مكان يمكن زيارته، بل يرىٰ الشاعر أن كثيرا من الذكريات هي طريق الآلام، وأن القصيدة هي إعادة رسم هذا الطريق بشكل رمزي، أي يمكن القول إن القصيدة هي خريطة الآلام.

ويطرح علي منصور في هذه القصيدة رؤية جديدة لعلاقة الإنسان بالطريق، إن الطرق التي نجتازها هي محاولات دائبة لتحقيق الذات أمام آخر نحبه، لكن هذا الآخر ربما لا يعنيه ما نفعل. نحن أيضا قد يفعل الآخر لنا أشياء كثيرة، أي يقطع طرقا كثيرة للوصول إلىٰ عقولنا وقلوبنا ولكننا ربما لا نقدر هذا، إن الطريق في رؤية علي منصور يصبح مسافة نقطعها للوصول إلىٰ قلب الآخر وعقله، نسلك طرقا متعددة للتأثير علىٰ من نحب، نمر بالتجربة، نظن أن هذه الطرق ستجمعنا بالأحبة، أن هذا الأفق ينتظرنا وينتظرهم، نكتشف في نهاية الأمر أن الرحلة نفسها هي ما يبقىٰ لنا، أننا كنا نختار السبل التي نرها نحن في حين كان الآخرون يسيرون في سبل أخرىٰ، أي أن الآلام هي الناتج الوجداني من تجربة التفاعل مع الآخرين.

هنا نجد أن الشاعر العربي القديم جرير أدرك هذه الحقيقة عبر عنها وقدمها لكل الشعراء المعاصرين حين قال:

إن الذين غدوا بلبك غادروا

وشلا بعينك ما يزال معينا

---

(١) علي منصور: زيارة لآلام قديمة –مجلة الشعر –العدد٧٧ –يناير ١٩٩٥م– ص٣٠

غيضن من عبراتهن وقلن لي

ماذا لقيت من الهوىٰ ولقينا

يقول علي منصور:

«هل كدت أسقط تحت العجلات

بينما كنت أقفز

لأحجز لها مقعدا في القطار

وهل خاصمت أمي ثلاث ليال

قبل أن توافق علىٰ خطوبتنا

لماذا إذن

لم أكترث برابطة العنق

تلك التي أمضت نهارا كاملا في شرائها لي.»[1]

إننا نبحث عن أنفسنا وننجز أفعالنا التي يمكن أن تصل إلىٰ حد المخاطرة من أجل شخص ما ربما لا يعنينا في ذاته، لكن الذي يعنينا هو فعلنا نفسه، هو أن نحقق أنفسنا، لذلك يصبح كثير من الآخرين مجرد مفردات في خزانة الذكريات الحافلة بالآلام، وما علىٰ الشاعر سوىٰ أن يفتح هذه الخزانة وينقب عن إحدىٰ الجواهر التي يمكن أن تتحول إلىٰ قصيدة، أي تصبح عملا فنيا خالدا، فاللؤلؤ هو دموع المحار.

مشاهد على الطريق: الشعر والسرد وتقنية السينما:

وفي قصيدة الشاعر محمد موسىٰ نجد استمرارا لفكرة ربط الحركة في الطريق بالحركة النفسية داخل الشاعر، ويلتقط الشاعر من الطريق ما يناسب أحواله الوجدانية وما يدل علىٰ

---

(١) السابق: ص٣١

فكره، فيقول محمد موسىٰ في قصيدة «كأني واحد منهم»:

«الجو برد
سائق التاكسي كان حزينا
وهو يحكي عن موت عبد الناصر
وشريط علي الحجار الجديد
ليس جميلا
البنت اختفت من الشرفة المواجهة
في نهاية الصيف
عمال الصيانة يأتون غدا
لإصلاح الغسالة
وغدا
أموت» (١)

تبدو هنا القصيدة في غاية التدفق واليسر من حيث الألفاظ والصور الجزئية، لكن الشاعر شديد التمكن في رسم صورة كلية تقوم علىٰ تجميع الصور الجزئية عن طريق ضم المشاهد معا، وكل مشهد يقدم دلالة متصلة بالموت، وتأتي هذه الدلالة مباشرة، مثل حديث سائق التاكسي عن موت عبد الناصر، أو بصورة إيجائية مرتبطة بالطبيعة مثل برودة الجو، أو موت الجمال في العمل الفني كما في شريط علي الحجار الجديد الذي لم يكن في جمال ما سبقه، أو موت لحظة شعورية عابرة كاختفاء البنت من الشرفة، أو موت الأجهزة المنزلية عن العمل وحاجاتها إلىٰ عمال الصيانة، وبالطبع كل هذه الدلالات تشير

---

(١) محمد موسىٰ: مجلة الشعر –خريف ١٩٩٦م –ص٤١

إلىٰ حالة من الاكتئاب تدفع الشاعر إلىٰ الابتعاد عن الحياة التي لم تعد مصدر بهجة بالنسبة إليه، وفي النهاية يتحدث الشاعر عن موته القادم، وهو موت نفسي معنوي نابع من موت المعطيات المحيطة به، وتعتمد القصيدة علىٰ توظيف السرد، فكأننا في قصة، كما تعتمد علىٰ تيار الوعي من خلال التداعي، وتوظف تقنية المشاهد السينمائية عن طريق تتابع اللقطات.

إن الشاعر المعاصر في قصيدة الحداثة يرفض أن يكون صوته ناقلا للمعاني القديمة التي قالها غيره من الشعراء، فطريق الشاعر لا بد أن يكون خاصا به، لذلك يقول عماد غزالي:

«لن يؤجر صمته
جسرا
ليعبره الكلام
إلىٰ الطريق المتربة» [1]

ويلاحظ القارئ كيف تعتمد قصيدة الحداثة عند الشاعر عماد غزالي، أحد أبناء جيل الحداثة، علىٰ طريقة الكتابة، فكلمة (جسر) جاء مثل الجسر بين الكلام، وما قبلها جاء قبلها من حيث بناء السطر الشعري، وما بعدها جاء بعدها أيضا من حيث بناء السطر في القصيدة، فإن الكلمة ترسم نفسها في الكتابة بوصف القصيدة طريقا للكلمات.

الطريق في قصيدة الحداثة النسائية:

وفي قصيدة الحداثة النسائية نجد الشاعرة المعاصرة تسير في طريق كئيب يسلبها البهجة والأمل، تقول حنان شافعي تحت

---

(١) عماد غزالي: مجلة الشعر – يناير ١٩٩٥م –ص ٥١

عنوان «عفوا لن أكرر المحاولة»:

«يستقبلني المترو

بوجهه الممتعض

أدفن رأسي بالجريدة اليومية» [1]

وفي هذا المناخ السوداوي تعيش البطلة في القصيدة يوم عيد ميلادها الحادي والعشرين، وتكون النتيجة انسحاب إلىٰ الذات، فالطريق الواسع في المدينة لم يمنحها التواصل الحيوي الصادق مع أصدقاء بمعنىٰ الكلمة، لأن التواصل أصبح آليا، ولم تعد هناك مساحة حقيقية يلتقي فيها أبناء الأسرة الواحدة أو صداقة روحية تجمع الغرباء:

«أراقب المارة

وكأنني علىٰ موعد.

....

هواتف أصدقائي

«غير متاحة مؤقتا"

ربما سافروا إلىٰ أماكن بعيدة

فلأغمض عيني

كما عودتني مدرستي

ولأغن...

Happy birthday to me

Happy birthday to me

---

(١) حنان شافعي: ديوان «علىٰ طريقة بروتس» -دار شرقيات-القاهرة-٢٠٠٩م -ص٤٤-٤٥

وأتخيل
أن «سانتا كلوز»
حتما سيبحث عني
ويحمل لي دمية جميلة
تمنحني الدفء
دون مقابل.»[1]

وفي تجربة الشاعرة حنان الشافعي تتطور علاقة الذات الشاعرة مع الطريق من الإقبال إلىٰ النفور إلىٰ الانسحاب إلىٰ التقوقع في النفس لكي تصل هذه العلاقة في النهاية إلىٰ الجنون، فتقول حنان شافعي في قصيدتها «لوغاريتمات» وهي تلي القصيدة السابقة في الديوان، فكأنها تستكمل رؤيتها تجاه علاقة الذات بالطريق:

«-عباسية.. عباسية.. عباسية..
ويشير بيده
إلىٰ انفلات صواميل الجمجمة.
أركب بإرادتي
ويتبعني الآخرون.
كل الذين أحبهم
سبقوني إليها.»[2]

الطريف أن حنان الشافعي تخرجت في كلية الألسن قسم

(١) السابق: ص٤٦-٤٧
(٢) السابق: ص٥٢

اللغة الإنجليزية، لذلك كانت تستقل السيارة المتجهة إلىٰ العباسية طوال الأعوام الأربعة التي تمشي فيها في الطريق الأكاديمي، لكن هذا الطريق كان دافعها إلىٰ التكوين عبر الثقافات بوصفها مترجمة قادرة علىٰ السير في طريقين بين لغتين، ولا شك أن الجنون المقصود هنا هو قمة العقل، أي تجاوز المنطق المألوف والرحلة المعرفية التي تبحث عن المجهول وتتواصل مع الإبداع الإنساني، لذلك فالشاعرة تمضي في طريق الجنون المعرفي والإبداعي بإرادتها لأنها واعية بحركة البحث عن الذات واكتشاف العالم والإنسان، ذاك الكائن الذي يتجاوز كل منطق أحيانا وهو يسعىٰ بروحه لاكتشاف الوجود.

وإذا كان عجز الذات المعاصرة عن التواصل الحقيقي يؤدي بها إلىٰ الجنون في صحبة من يبحث عن العلم والمعرفة، أي في صحبة العقلاء كما رأينا في قصيدة حنان شافعي السالفة الذكر، فإن هالة فهمي في كتاباتها التي تتخذ شكل «الأبيجراما» وهي قطعة شعرية موجزة فيها حكمة ومفارقة في الغالب، ترىٰ أن المجتمع يضع الذات النسائية في حصار وبالتالي يتم اختزال الطريق عند هالة فهمي في رقعة شطرنج، فتقول تحت عنوان «تلقين»:

«علىٰ رقعة الشطرنج
لعبنا..
هو.. الملك
وأنا.. طابية..

لقنوها الاستسلام.»[1]

ولا شك أن مجتمعنا يعاني من ثقافة التلقين في التعليم وفي كثير من أوجه النشاط الإنساني.

ونجد في بعض الشعر النسائي استخداما تقليديا للمفردات المرتبطة بالطريق، وهذا الاستخدام التقليدي تندرج فيه الدلالة الرومانسية، فتقول الشاعرة إيمان بكري:

«يا من تجول في دروب مشاعري

ودنا برفق من شواطئ غربتي»[2]

وعنوان هذه القصيدة «كعبة الأشواق» يذكر القارئ بشعر إبراهيم ناجي أحد أهم شعراء مدرسة أبولو وصاحب قصيدة «الأطلال» الشهيرة، بالتالي نجد أن هناك مؤثرات تصل الشاعر المعاصر دائما بتراثه البعيد والقريب، فلا توجد كتابة تبدأ من الفراغ، لأن الوجدان الإنساني مشحون بالإبداع الذي استقبلته الذات زمن التكوين وتمثلته بوصفه وجهة نظر في الحياة والعالم تمت صياغتها بشكل جمالي مستقر في تكوينات اللغة.

الطريق وشاعر العامية:

العتبات الدرامية عند سيد حجاب:

إذا انتقلنا سريعا إلى شعر العامية المصرية[3] نجد أن

---

(١) هالة فهمي: على جدار الروح –القاهرة –القاصد للطباعة والنشر –٢٠٠٧م –ص ١٩

(٢) إيمان بكري: قصيدة «كعبة الأشواق» –مجلة الشعر –يناير ١٩٩٥م –ص٦٢

(٣) من رواد شعر العامية المصرية في العصر الحديث عبد الله النديم الذي أصدر صحيفة «التنكيت والتبكيت» وهو من زعماء الثورة العرابية ويونس القاضي صاحب كلمات النشيد الوطني «بلادي.. بلادي» وبديع خيري مؤلف

الطريق يعني الاختيار، وعلىٰ الإنسان أن يختار طريقه بعقله، وأن يحافظ علىٰ سلوكه، لأن الطريق هو شخصيتنا الإنسانية التي تتحقق في سياق اجتماعي، يقول الشاعر سيد حجاب:

«دنياك سكك.. حافظ علىٰ مسلكك

وامسك في نفسك.. لا العلل تمسكك

وتقع في خية.. تملكك.. تهلكك

أهلك.. يا تهلك.. ده أنت بالناس تكون

ويرفرف العمر الجميل الحنون» (1)

إن هذه القصيدة مقدمة لإحدىٰ الأعمال الدرامية التليفزيونية، وبالتالي فإن الشاعر حاول أن يفيد من الدراما في قصيدته، فأصبح الطريق اختيارا دراميا للبطل، ونلاحظ هنا أن القصيدة تحرص علىٰ مخاطبة الوجدان الجمعي والمحافظة علىٰ منظومة الأخلاق الاجتماعية.

مع ذلك لم يقع الشاعر في المباشرة، واحترم المتلقي وتحدث معه بإيجابية، وهذا ما نفتقده عند بعض الشعراء الذين يتعاملون مع الدراما التليفزيونية وهم يكتبون هذه «العتبات الدرامية» ونقصد بها بالطبع أغنية المقدمة والنهاية التي يستقبلها المتلقي في أول المسلسل ونهايته باعتبارها «عتبة النص المرئي المسموع» لذلك أطلقنا عليها مصطلح «العتبات

مسرحيات الريحاني وبيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وعبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب وفؤاد نجم ومجدي نجيب وأيمن بهجت قمر

(1) سيد حجاب: من ديوان الأغاني –القاهرة –الهيئة العامة لقصور الثقافة– ٢٠٠٦م –ص٤١

الدرامية»، وفي هذه العتبات يخاطب بعض الشعراء المتلقي بما يصور العالم من حوله فاسدا كريها يخلو من أي قيمة إيجابية، كما فعل أيمن بهجت قمر، مع تقديرنا لموهبته، في «العتبة الدرامية» للمسلسل المصري «أهل كايرو».

التمرد على الشكل الطباعي في شعر العامية النسائي: نموذج وفاء المصري:

تبحث شاعرة العامية المصرية وفاء المصري عن صيغة إنسانية تحرر النفس من القيود والأحكام المسبقة فتقول:

«أسخف ما فينا
عناوينا وأسامينا
لا كل سكة دليل
ولا البيوت جدران» [1]

والشيء الجدير بالنظر في ديوان وفاء المصري أنها حاولت أن تجعل الشكل مطابقل للمضمون فقامت بتحرير الديوان من الطباعة التقليدية، ووضعت صفحة العنوان قرب نهاية الديوان وليس في بدايته ولم تضع أرقاما للصفحات.

وتصل وفاء المصري في نهاية ديوانها إلى فكرة أن الكتابة هي طريق التحقق بالنسبة للذات المبدعة، فتقول:

«لما الكتابة باب
طريق
جسر

(١) وفاء المصري: ديوان «ولا حاجة»-القاهرة ٢٠٠٢م- ولا يوجد بالديوان ترقيم للصفحات

يد
أزميل بيحفر طاقة ف جلاميد الضلام العالية
حنين
لقا
تدويب حدود
هد سور
نسف سد
لما الكتابة وجود
بقاء
ونس
حس
(حد)
عشان ما تبقاش لوحدك
عشان (ما فيش أي حد)» [1]

لقد أصبحت الكتابة هي الصديقة التي تلتقي فيها الشاعرة مع ذات أخرى نابعة منها.

ولم يكن هذا هروبا في شعر وفاء بل هو نوع من المقاومة للفقد والوحدة والسلبية والاغتراب الذي يحيط بذات الإنسان المعاصر في أحيان ليست بالقليلة.

إن القصيدة تدين السياق الاجتماعي والحضاري الذي يعيش فيه إنسان العصر العاجز عن فهم الآخر والاقتراب الروحي والذهني منه.

---

(١) وفاء المصري: ديوان «ولا حاجة» وهو دون ترقيم

القضية ليست في الحصار المكاني وإنما في الحصار النفسي الذي فرضته ثقافة العصر، ومع كل التقدم في تقنيات التواصل الإعلامي عبر مؤسسة «الميديا/ الإعلام» المعاصر، نجد أن الإنسان نفسه قد أصبح سلعة للتواصل، إنه يتحدث بالأجر المدفوع مقدما لصالح الشركات الكبرىٰ، ويقول كلاما تفرضه السلطة الإعلامية التي تبحث عن الإثارة وجمع المال.

ولا يكون ذلك إلا بإثارة الغرائز والانفعالات وتغذية الشعور بكراهية الآخر.

لذلك لم يبق للمبدع في شعر وفاء المصري سوىٰ التواصل مع نفسه في فعل الكتابة.

لم يبق له إلا أن ينزع الأغلفة أو يمزق الأقنعة ويقدم نفسه كما يراها دون خوف أو خجل لعل المجتمع المستهلك في عجلة الاستهلاك الغريزي يراه ويشعر أن الإنسان الذي يحمل قلبا وعقلا قد اختنق، قد تواریٰ في أعماقنا، وعلينا أن نحرره.

والتحرر يبدأ من الاستماع إلىٰ صوت الشاعر الذي يترجم ما يحدث في الشارع، لأن كلمة الشاعر والشارع بينهما جناس أو اشتقاق أكبر، فهما يلتقيان في المعنىٰ. ولأن الشاعر في المعجم العربي أطلقت عليه هذه الكلمة لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أي يعرف مالا يعرفه غيره، يعرف كيف يعبر عن لسان الحال الذي يجهل الآخرين عملية تحويله إلىٰ بيان.

أدب الطفل من الـ«الكوميكس» إلى سؤال الهوية

د/ أحمد عبد العظيم

- **أدب الطفل .. أبجدية صناعة الذات:**

الحكي والحكاية والسرد هي مترادفات لفعل إنساني بالغ الحساسية، جلي الحضور في الواقع الإنساني عامة، وعند الطفل خاصة؛ وإن كانت عنده توسم بلفظ آخر أكثر تمثيلا لعالم الطفل؛ إنه «الحدوتة».

إننا مع الحكاية -أو «الحدوتة»- أمام سلوك إنساني يبدو في ظاهره اللهو والعبث؛ فنظن أحيانا أن الهدف من ورائه هو محض المتعة والتسلية، ولكنه في حقيقة الأمر سلوك يعكس عمقا فكريا وتربويا شديد الخطورة في تشكيل الخبرات ومراكمة المعارف لدى المتعامل مع هذا الفن (الحكي) طفلا كان أو كبيرا؛ وليس أدل على ذلك من أن الكتب السماوية كافة لم تخل في مواضع كثيرة من توظيف الحكاية؛ وهو أمر يكشف عن خطورة الأمر وجدية الحال في موقف الحكاية؛ فهي ليست لهوا ولا عبثا؛ ولا المقصود منها المرح ولا التسلية والاستمتاع.

يقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿١١١﴾ ﴾ يوسف: ١١١

إذا فالقصص في القرآن للعبرة والعظة، وللتنبيه والتذكرة عند

الغفلة، فللحكي دور تعليمي، والقصة تمثل «أفضل أشكال الإقناع والتوجيه غير المباشر لهم، فمن خلالها يمكن للمربي أن يوحي بالسلوك الذي يريد تربيتهم عليه، كما يمكنه تنمية مهارات التفكير لديهم»[1]. إن الحكاية هي ذلك العالم الافتراضي الذي يمكّن الطفل من تشكيل معارفه وصياغة مفردات حياته معرفيا وأخلاقيا. وحكاية الطفل -بهذا المعنىٰ- تنطوي علىٰ فوائد جمة؛ ومنها: تنمية مهارات القراءة الابتكارية، تنشيط العصف الذهني، وتشجيعه علىٰ طرح الأسئلة، وتنمية مهارة التنبؤ القرائي، وتنويع الحل، وتنمية التخيل والنهايات البديلة، ومهارات التحويل الأدبي والتقمص الشعوري والتلخيص ... إلخ.

وليس هذا حال قصة الطفل فحسب؛ وإنما هو حال الكتابة الأدبية للطفل عامة؛ فأدب الطفل بخلاف أنه يقدم التسلية والمتعة الجمالية له دور ثقافي في إكساب الأطفال القيم والمعارف والمهارات، وتنمية اللغة وغرس عناصر الهوية الثقافية للمجتمع في نفوس الناشئة.

إن هذا الحديث عن القيمة التثقيفية لأدب الطفل، ودوره في صياغة وعي الطفل ووجدانه وتشكيل معارفه يقودنا إلىٰ المنطقة الواصلة الفاصلة بين عالمي الكبار والصغار؛ فليس غريبا -علىٰ سبيل المثال- أن تكون صيغة الحكاية «كان يا ما كان ...»، تلك الصيغة المتكررة في ذلك اللون الأدبي الموجه للطفل، هي ذاتها

---

(١) -د. محمد محمد بدوي، اللمسة الإنسانية -لمحات في فن التعامل مع الأبناء، ط٣ (١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م)، رقم إيداع: ٢٠٦٢٤ / ٢٠٠٤، ص٢٨٣.

الاستهلال الإطاري المتكرر في درة الإبداع السردي العربي القديم المسماة «ألف ليلة وليلة»، فمن رحم هذه الصيغة خرجت الحكاية العربية -وربما العالمية- من رحم الشغف الإنساني باكتساب الخبرات عبر وسيط حي نابض يتسم بالفطرية والطزاجة، وينأىٰ عن جفاف التوجيه المباشر وجفائه.

لا عجب في أن تكون هذه الصيغة الإطار هي اللازمة الأكثر حضورا في حكاية الطفل وحكاية الكبير علىٰ السواء؛ لأن المحرك والباعث علىٰ تلقي الحكاية عند الاثنين هو ذاك الطفل الكامن داخل النفس الإنسانية مهما كبرت أو نضجت فصارت رجلا أو امرأة؛ فالطفل، كما يصفه الدكتور سيد قطب -في معرض ربطه بين أدب الطفل وحكايات ألف ليلة وليلة- هو «الأمير الصغير، وهذا الأمير يحتاج إلىٰ ترويض دائم، يحتاج إلىٰ مساحة شاسعة من الرؤية يتجول فيها بصره ووعيه ليتلمس الحقيقة، وهذا دور الحكاية» (1).

- **الطفل مستقبل مجازي:**

يشير مصطلح أدب الطفل «إلىٰ ذلك الجنس الأدبي المتجدد، الذي نشأ ليخاطب عقلية الصغار، ولإدراك شريحة عمرية لها حجمها العددي الهائل في صفوف أي مجتمع .. فهو

---

(1) - د. سيد محمد قطب، وآخرون، أدب الحداثة - دراسات في الآفاق الجمالية والأنساق الثقافية، طبع دار الهاني للطباعة والنشر ٢٠١٠م، ص٩، ١٠. وللدكتور سيد قطب في هذا الكتاب مبحث لطيف في الربط بين الطفل والحكاية والإبداع. انظر: الطفل في سرد الحداثة، ص ٦ وما بعدها من المصدر نفسه.

أدب مرحلة متدرجة من حياة الكائن البشري، لها خصوصيتها، وعقليتها، وإدراكها، وأساليب تثقيفها في ضوء مفهوم التربية المتكاملة التي تستعين بمجالي: الشعر والنثر، بما يحقق المتعة والفائدة لهذا اللون الأدبي الموجه للأطفال»[1].

من منطلق هذا الوعي بأهمية الحكاية في صياغة وعي الطفل؛ الذي هو في حقيقته بذرة ونواة الشاب والرجل بعد سنوات قليلة، يأتي اهتمام المجتمع بأدب الطفل، وتهذيبه الذي يبدأ مع اللغة الجميلة والفكرة الراقية الرائقة ممثلة في الحكاية «الحدوتة"؛ بما تؤديه من دور رئيس وحيوي في تشكيل عقول أطفالنا، فبها ومن خلالها نثري خيالهم، وننمّي قدراتهم العقلية، ونسهم في إنضاج طاقاتهم الوجدانية وتوجيهها[2].

إننا هنا أمام أدب خاص، يكتسب خصوصيته من جمهور

---

(١) - د. إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر رؤية نقدية تحليلية، مكتبة الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولىٰ: رمضان ١٤٢٠هـ- يناير ٢٠٠م، رقم إيداع: ١٠٦٢٦ / ١٩٩٩، ص ٢٢، ٢٣.

(٢) - وكذلك يمثل الشعر الحسن الجزل رافدا أدبيا مهما من روافد تغذية وعي الطفل وصقله وتهذيبه؛ به يعذب لسانه وترقىٰ مفرداته التعبيرية. وقد وردت آثار كثيرة تنبه إلىٰ أهمية تعليم الأولاد الشعر والأدب، ومن ذلك ما أُثر عن أم المؤمنين عائشة -رضي الله عنها- قولها: «علموا أولادكم الشعر تعذب ألسنتهم». انظر: العقد الفريد/ ابن عبد ربه، ضمن الموسوعة الشعرية، (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧-٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

-Website:http://www.cultural.org.ae

-e-mail:poetry@ns1.cultural.org.ae

أشد خصوصية؛ إنه جمهور الأطفال؛ وحينما نتكلم عن الطفل فحديثنا إذا عن المستقبل القريب. وإذا أردنا أن نفهم هذا جيدا فدعونا ننظر إلىٰ الطفل بتصور مجازي علاقته اعتبار ما سيكون؛ وحينها سنجد أنفسنا نتعامل مع شباب هم -لا شك- عماد البلاد، وقوام النهضة المبتغاة في أي مجتمع، ولدىٰ أي أمة.

الأطفال

بنظرة مجازية بعد انقضاء سنوات الطفولة

شباب المستقبل .. بناة الغد .. ننتظر منهم المزيد.

إن هذه النظرة المجازية ليست مقصودة لذاتها؛ وإنما هي وسيلة لاستشراف المستقبل والتعرف علىٰ طبيعة العلاقة التي تربطنا بعالم الأطفال، وتربط الأطفال بنا؛ لنجد أنفسنا مدفوعين تحت إلحاح السؤال إلىٰ البحث عن أفق انتظارنا وتوقعنا من هذا الطفل / الشاب؛ أي: ماذا ننتظر من هذا الطفل الذي سيصير -بمجرد مرور الزمن وفق سنة الله الكونية- شابًّا تتأسس عليه أعمدة مجتمعه، وتتحقق علىٰ يديه أسباب النهضة والتنمية؟!!

وهنا نقف عند واحدة من أهم إشكالاتنا في الواقع المصري خاصة، وفي عموم الوطن العربي؛ وهي تلك المحاسبة المغلوطة لأجيال من الشباب لم تعِش طفولة سوية، ولم يتمكن المجتمع

من غرس القيم الإيجابية الصالحة في نفوسهم؛ حتىٰ إذا ما كبروا وصاروا شبابا رحنا نسائلهم تارة، ونتهمهم بالتقصير وضعف الانتماء والتكاسل عن خدمة الوطن تارة أخرىٰ.

إننا والحالة هذه بالضبط كمثل فلاح فوَّت علىٰ نفسه وقت الغرس، أو غرس دون عناية فشابت زراعته آفات الأرض من أنواع النبات والحشائش المكروهة، ثم جلس يتحسر علىٰ غياب ثمره أو قلته وضعفه وقت الحصاد. ولعل سبب الخلل هنا هو غياب الوعي بمفهومين في غاية الأهمية؛ هما: (الفترات الحساسة- فترات الحاجة)[1].

فالفترات الحساسة: هي الفترات التي يكون فيها الطفل مهيئا للتعلم واكتساب المهارات وتحصيل المعارف «ولا شك في أن الطفولة الأولىٰ هي المرحلة الأكثر تأثيرا وقوة في التنشئة الاجتماعية. إنها ليست فقط المرحلة التي يتعلم فيها الكائن الإنساني أكثر الأشياء: النظافة، أذواق الطعام، اللياقات، اللغة، الأدوار إلخ .. وإنما هي أيضا المرحلة التي يكون فيها أكثر «طواعية» وأكثر استعدادا للتعلم، وذلك لأنه حينئذ يقوم بالتعلم بسهولة وسرعة لن يجدهما أبدا فيما تبقىٰ من حياته»[2].

---

(١) - مفهوم الفترات الحساسة وفترات الحاجة أفدت فيه من بعض الدروس العلمية لفضيلة الشيخ/ حامد بن عبد الحميد أبو نوران، ووجدت له بعض التأصيلات عند علماء التربية والنفس.

(٢) - غي روشيه، مدخل إلىٰ علم الاجتماع العام (١- الفعل الاجتماعي)، تعريب: د. مصطفىٰ دندشلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولىٰ ١٩٨٣، ص ١٦٥.

وأما فترات الحاجة: فهي الفترات التي يكون فيها الإنسان في أمس الحاجة للاستفادة مما تعلمه.

إن هذه العلاقة بين الفترتين يمكن تبينها من خلال الرسم الآتي:

الطفل المصري	**شباب المستقبل بناة الغد ننتظر منهم المزيد**
▼	▼
الفترات الحساسة فترات يكون فيها الطفل مهيئا للتعلم واكتساب المعارف والمهارات ⟸	**فترات الحاجة** الوقت الذي نكون فيه في حاجة إلى الاستفادة مما تعلمه الطفل

(من لا يزرع لا يحصد)

إن «الطفولة هي حجر الأساس في بناء المجتمعات الحديثة، والطفل هو الثروة الحقيقية لأي أمة، وثقافة الطفل هي اللبنة الأولىٰ لثقافة الإنسان والمجتمع. ويحرص كل مجتمع متقدم علىٰ أن يتمتع الطفل بكل أسباب السعادة والرفاهية والتثقيف والتفكير السليم»[1].

والحقيقة أننا لا ينقصنا الوعي بأبعاد المشكلة؛ بقدر ما تنقصنا

---

(١) – أحمد فضل شبلول، تكنولوجيا أدب الأطفال، دار الوفاء، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٠م، رقم إيداع: ١١٣٠٠ / ١٩٩٩، ص٢٨.

الهمة في التطبيق، ومكابدة عناء الغرس والزرع؛ والدليل علىٰ ذلك نلتمسه في مقولة واحدة من مقولات الثقافة العربية في شأن تعليم الأطفال وغرس القيم والعادات في وعيهم ووجدانهم؛ إنها قولنا الذي لا نفتأ نردده في محافلنا التعليمية: «التعليم في الصغر كالنقش في الحجر».

إن هذه العبارة – رغم بساطتها- ترسم ملامح الوعي العربي بحدود عملية التعليم والتعلم، وما يترتب علىٰ هذه العملية من تشكيل هوية العقل منذ مرحلة مبكرة «مرحلة الطفولة»، وهي مقولة تشير في الحقيقة إلىٰ أمرين أساسيين:

أولهما: ضرورة التبكير في تعليم النشء وغرس القيم المعرفية والوجدانية المستهدفة -إذا نحن أردنا بناء مجتمع قوي متماسك واضح الهوية مكتمل الخلق والمعالم- في سني الطفولة التي تتميز -دون مراحل العمر المختلفة- باللدانة والقابلية القصوىٰ لقبول القيم وثبات المعارف والعلوم.

أما الأمر الثاني: فهو ضرورة الانتباه -من خلال تمثُّل حالة النقش علىٰ الحجر بما فيها من جهد وعناء- إلىٰ صعوبة المهمة وجسامتها، بل وخطورتها إذ تستحيل هذه القيمة الإيجابية في ثبات ما يتعلمه الطفل تماما كثبات النقش علىٰ حجر صلب، تستحيل إلىٰ سلاح ذي حدين، فيغدو ما نغرسه في أطفالنا من قيم ومعارف أمانة في أعناقنا؛ وأي خطأ في هذه الحالة سيكون أثره علىٰ وعي الطفل عميقا يصعب محوه بالضبط كما يصعب طمس أثر النحت علىٰ حجر صلب أصم.

يقودنا ما سبق إلىٰ سؤال جوهري مفاده:

ماذا نقدم لأبنائنا؟!

والجواب:

كل شيء تقريبا يمكن تقديمه للطفل (معارف - آداب - أخلاقيات - قيم دينية - علوم - مهارات ...)، وهو ما يمكن إجماله في كلمة جامعة «الهويــة». إن أهم ما يلزم تقديمه للطفل غرس هوية واضحة المعالم محددة المستويات والطبقات: (ذاتية-إنسانية-إقليمية-قومية-عالمية-كونية).

وهنا يسلمنا السؤال السابق إلىٰ سؤال آخر منه بسبيل، هو:

كيف نقدم (تلك الهوية) لأطفالنا ؟؟

والجواب:

بما يُحِبُّ الطفل: بالحكاية (الحدوتة)، وبالصورة (الرسومات).

لا شك أن العنصرين السابقين قد لامسا عنصري العمل الأدبي؛ إنهما عنصرا (الشكل والمضمون):

فسؤال الـ«ماذا» يقودنا إلىٰ المضمون الفكري، والمحتوىٰ الإعلامي التربوي والتعليمي والأخلاقي الذي تشتمل عليه الحكايات.

وسؤال الـ«كيف» يرشدنا إلىٰ ملامح الشكل، وآليات الخطاب الحكائي التي يتوسل بها المبدع في تحقيق المعادلة الصعبة بالجمع بين المادة المعرفية والتربوية من ناحية، والجماليات الشكلية والأسلوبية في شكل ما يقدمه من ناحية أخرىٰ.

- **حجازي وفن «الكوميكس»:**

ينقلنا الحديث السابق عن عنصري الشكل والمضمون إلىٰ الحديث عن فن حديث وجد مساحته علىٰ الساحة الإعلامية

للأطفال والكبار علىٰ حد سواء؛ وهو فن «الكوميكس» القائم علىٰ التوظيف المزجي بين المضمون العميق الهادف والشكل الجميل الجاذب حين يجمع بين الصورة وحكاية الصورة. وسيتعين علينا والحال كذلك البحث عن نموذج توضيحي وجدناه يتجلىٰ في الأدب العربي في أجلىٰ صوره مع واحد من أعلام فن الصورة والحكاية في العالم العربي في الستينيات وهو فنان الكاريكاتير المصري «أحمد إبراهيم حجازي»:

- **ذات المبدع حجازي:** إننا هنا إزاء صوت سردي جمع بين بلاغة الحكاية وعبقرية الصورة الكاريكاتيرية المعبرة بالخط واللون. ولد الفنان احمد إبراهيم حجازي في مدينة الإسكندرية في العام ١٩٣٦ لأب ريفي يعمل سائقا في هيئة السكك الحديد، وكان أول كتاب قرأه في حياته -غير الكتب المدرسية- لبيرم التونسي. بدأ حياته الفنية في مجال الكاريكاتير في مجلة التحرير، ثم انتقل إلىٰ بيت الكاريكاتير المصري، وهو مجلة روزا ليوسف، وخلال فترة ليست طويلة دخل مجال الرواد، ثم اشترك حجازي في تأسيس مجلة ماجد للأطفال عام ١٩٧٨م. وكان له نشاط مميز في مجال رسوم الأطفال، فابتكر شخصية التنابلة. إلا أنه قبل بلوغ سن التقاعد -كما تحدده اللوائح المالية والإدارية- أخذ في الاعتزال بعيدا عن الصحافة واتجه كلية إلىٰ مجال الأطفال[١].

---

(١) - في ترجمة حجازي انظر: شوقية هجرس، فن الكاريكاتير، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولىٰ: محرم ١٤٢٦هـ/ فبراير ٢٠٠٥م، رقم إيداع: ٣٣٨٤ / ٢٠٠٥، ص ١٦٤، ١٦٥.

حب «حجازي» للعربية وغيرته عليها دفعاه –حسب قوله– إلىٰ رسم أول مسلسل مصور للأطفال بفكر مصري ليس له علاقة بالنقل من الخواجات، بعنوان «تنابلة الصبيان»، ويضيف: كنت أرسمه نوعا من المداعبة مع الطفل المصري، الذي تعاملت معه ومن خلاله كصديق و«مواطن صغير» له وجهة نظر[1].

إن عبقرية السارد «حجازي» نابعة من مهنته رساما للكاريكاتير، وما يهيئه له الكاريكاتير من قدرة علىٰ الجمع –في عرض القيمة التربوية والمعرفية– بين مظهرين من مظاهر القصة هما (الصورة - الحكاية)؛ أو ما يعرف اصطلاحا بفن «الكوميكس» comics؛ إذ لا شك أن الصورة تلعب دورا حيويا وخطيرا في أدب الطفل، بل في سائر أنماط العملية التواصلية عامة؛ فكما جاء في المثل الصيني: (الصورة تساوي ألف كلمة)[2]. ولا تقل أهمية الصورة هنا عن قيمة النص في تحقيق الأثر المطلوب؛ وخاصة في تلك الصور المتعلقة برسم الشخصيات، والشخصيات الرئيسة المحورية خاصة.

---

(١) – انظر: أحمد ابو المعاطي، هجر العاصمة ليتوحد مع قريته .. كائنات أحمد حجازي المدهشة... بعد نصف قرن من المشاغبات، مقال منشور بصحيفة الوسط البحرينية – العدد ١٨٦ – الثلاثاء ١١ مارس ٢٠٠٣م الموافق ٠٧ محرم ١٤٢٤هـ. وعلىٰ الموقع الإلكتروني:

http://www.alwasatnews.com/186/news/read/199377/1.html

(٢) – انظر: د.محمد جاسم ولي، الصورة وتأثيراتها النفسية والتربوية والاجتماعية والسياسية، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر(ثقافة الصورة)١ / ٤ / ٢٠٠٧ لغاية٦/ ٤/ ٢٠٠٧، ص٢.

وهكذا، فقد أتت الصورة متضافرة مع المشاهد السردية، ليصدِّقا علىٰ المعنىٰ المطلوب والمغزىٰ المقصود من قبل الكاتب، وليكونا معًا –الصورة والنص السردي– منسجمين مع الدور المنوط بحكاية الطفل، من حيث طرح المعنىٰ مجملا، وإثارة القضية العامة، والفكرة التي تحملها التجربة.

- **فن «الكوميكس» وبلاغة الصورة:** فن الكوميكس هو فن أدبي يتميز باعتماده علىٰ فكرة المزج بين ثقافتين أو بلاغتين هما (بلاغة السرد – بلاغة الصورة)؛ فهو فن القصة المصورة الذي تقدم فيه الحكاية السردية في لغتها الأدبية الرائقة مرفودة بالكوادر المصورة. وهو بذلك يمثل النوع الثالث من القصص المصورة؛ فهناك القصص المصورة الصامتة التي تعتمد علىٰ تركيز المتلقي علىٰ الصورة وتفسيرها واستخراج الحكاية، وهناك القصص المصورة القائمة علىٰ الفصل الصارم بين المكونات النصية والرسومية، وأخيرا تأتي رسوم «الكوميكس» علىٰ قمة هرم الحكايات المصورة؛ وتتميز هذه الرسوم بالتفاعل الوظيفي بين نظام الرموز اللفظية والبصرية، وفيها يتكامل النص مع الصورة من خلال الرسوم التوضيحية؛ مثل فقاعات الكلام أو التفكير، أو مربعات التعليقات، أو كلمات المحاكاة الصوتية؛ مثل: طاخ، بوم ... إلخ[1].

---

(١) – انظر في ذلك: عمرو أبو السعود؛ أدب الطفل في ألمانيا، دراسة وعرض وترجمة: عمرو أبو السعود، كتاب الترجمان، كتاب غير دوري يعتني بالترجمة من كافة اللغات إلىٰ اللغة العربية، صادر عن مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، العدد الأول، يونية ٢٠١١م.

و«الكـوميكس» مصـطلح إنجليـزي في الأصـل "comics"»»

وقد بدأ فن «الكوميكس» الانتشار في القرن التاسع عشر متضمنا في البداية كل ما ينتمي إلىٰ الكوميديا؛ ولذلك فقد شاع استخدام هذا المصطلح مرادفا لفن «الكاريكاتير» ليشمل كل ما ينشر من «حكايات مصورة» ذات طابع فكاهي في المجلات الأسبوعية واليوميـة في الولايـات المتحـدة الأمريكيـة، ثـم بـدأت رسـوم الكوميكس في التحول التدريجي عن الحقل الكوميدي ليشـمل مطلـق الحكايـة المصـورة. وحـول نسبة هـذا الفـن اختلفـت المصادر وتباينـت الآراء؛ وإن كـان كثير مـن المصـادر المهتمـة بهذا الفن يشير إلىٰ أن المصطلح بدأ في الصحافة الأمريكية علىٰ يد «رودلف ديركس» عام ١٨٩٧م، بعدما استعاره من «فيلهالم بوشس» سنة ١٨٦٥م في عمل اسمه «ماكس وموريتس» (١).

لقد احتل هذا الفن الجميـل «الكـوميكس» مكانته في العـالم الغربي –كما نرىٰ– حتىٰ صارت لـه مـدراس متعـددة؛ أشـهرها: المدرسـة الأمريكيـة والمدرسـة الأوروبيـة والمدرسـة اليابانيـة. وهذا يشرع لنا الحق في التساؤل عـن دور العرب ومـوقفهم مـن «الكوميكس»؛ لنطرح السؤال في هذه الصيغة:

هل تشكلت لنـا نحـن العـرب مدرسـة عربيـة أصيـلة فـي فن «الكوميكس»؟!

في الحقيقـة إن هنـاك جـذورا قـديما في تراثنـا المصـري علـىٰ

---

(1)- **sehen:** reallexikon der deutschen literaturwisesenschaft, manuscript für neuauflage, 1.band, s. 1, 2,

وجه الخصوص تشير إلىٰ لون من توظيف «الكوميكس» في الأدب والحضارة المصرية القديمة؛ إذ يمكن أن نعد ما كان يمارسه المصريون من رسوم علىٰ جدران معابدهم لونا من التعبير بالصورة فهو لون من «الكوميكس». ورغم ذلك فإن رصيد الثقافة العربية من فن «الكوميكس» في العصر الحديث يعد متدنيا مقارنة بالآداب الغربية والعالمية الأخرىٰ؛ حيث لم يظهر إلا في مرحلة لاحقة متأخرة، حينما خطا العرب خطوتهم نحو توظيف «الكوميكس» في ردة فعل علىٰ الثقافة الغربية الوافدة فكان لهم مشروعهم النهضوي الهادف إلىٰ إيجاد بديل عربي واضح المعالم ومحدد الهوية في مقابلة شخصيات الكوميكس الغربية المستوحاة من عالم والت ديزني، أو من غيرها من المجلات الغربية: تان تان وسوبرمان وسبيدرمان وأوستريكس وأوبليكس، ولاكي لوك، فظهرت محاولات لكتاب ورسامي كاريكاتير كبار محترمين من أمثال (أحمد إبراهيم حجازي- محيي الدين اللباد- إيهاب شاكر- وألكسندر صاروخان- محمد عبد المنعم رخا -عبد السميع عبد الله- حسين أمين بيكار)؛ وظهرت المجلات العربية في ردة فعل واضحة وقوية حاملة أسماء عربية خالصة «سمير» و«باسم»، ثم «ماجد» الإماراتية، التي انتقل إليها الفنان «حجازي»، وصار من المؤسسين لها هو وبعض أبناء جيله؛ هربا من تضييق السلطة، وحالة الصدام التي مثلتها إبداعاته الكاريكاتيرية والقصصية علىٰ السواء. وقد حظيت الأخيرة بابتكار شخصيات جديدة بطعم الثقافة العربية من أمثال

(كسلان جدا وشمسة ودانة وموزة الحبوبة وغيرها)، ثم توالت المجلات العربية بشخصياتها العربية المميزة: علاء الدين، وبلبل، ووسام، والعربي الصغير، وسدرة ... إلخ.

وإذا كان الكوميكس فنا خاصا بعالم الأطفال في الأساس، فإنه قد انتقل إلىٰ عالم الكبار في خمسينيات القرن العشرين فصار بمثابة الحل المتميز لكسل القارئ نتيجة للتغير الكبير الذي تتعرض له خارطة الميديا في العالم، فحلت فيها الصورة محل الكلمة؛ فغدا فن «الكوميكس» حلا وسطا يشبع به القارئ فضوله للقراءة من خلال النص، ويدفع بالصورة المصاحبة له الملل عن نفسه.

وليس ذلك بمستغرب بحال من الأحوال؛ فحتىٰ قصص الأطفال كانت تمثل مصدر إمتاع لكثير من الكبار الذين كانوا يتابعونها بشغف؛ ليستمتعوا بما تحويه من بلاغة الصورة المعبرة الممزوجة بالكلمة والسرد والحكاية؛ بحيث تحمل كل هذه العناصر من العمق المتدرج ما يسمح لكل الأعمار بأن تسبح في فضائه قراءة وتلقيا؛ فتجد فيه ما يناسبها ويغازل أفقها العقلي وطاقتها الذهنية؛ فيجد فيها الطفل المتعة والتسلية والقيمة التربوية التهذيبية والمعرفة المبسطة غير المباشرة، ويجد فيها الكبير إضافة إلىٰ التسلية والترفيه الممكنين قيمة وعمقا وإسقاطا سياسيا واجتماعيا قادرا علىٰ إغوائهم بمواصلة القراءة والمطالعة.

- **تنابلة حجازي:**

يقودنا الحديث عن فن «الكوميكس» إلىٰ النموذج التطبيقي

الذي تنجلي بالنظر فيه حيوية الأداة الفنية، القائمة علىٰ المزج بين الكلمة والصورة، وقدرتها علىٰ صياغة الوعي وتشكيل ملامح الهوية؛ فيقوم البحث علىٰ استقصاء تلك العلاقة الحيوية بين أدب الطفل، ومفهوم الهوية، عند «أحمد إبراهيم حجازي»، الذي قدم لأطفاله وجبة فكرية وثقافية ومعرفية تشكلت من طاقاتها عقول كثير من رجالات مصر والوطن العربي الآن، الذين تربوا علىٰ ما قدمه حجازي وزملاؤه من جيل الستينيات؛ ذلك الجيل الذي عايش مرحلة حضارية فاصلة في تاريخ القومية العربية والحلم العربي.

سنقف هنا من اثنين من أعمال «حجازي» التي وجهها للطفل العربي مستخدما فن «الكوميكس»، ليخترح ثلاثيا مرحا محببا للطفل العربي في هذا الوقت؛ هو شخصياته الثلاث (شملول – تمبول – بهلول)، وهذان العملان هما:

١ – **قصة «تنابلة الصبيان»** [1]: وهي قصة كبيرة الحجم تتشكل من أربعة فصول؛ عناوينها علىٰ التوالي: (بداية تنابلة الصبيان – تنابلة الصبيان ودودة ورق القطن – تنابلة الصبيان في التليفزيون – تنابلة الصبيان في السينما). تقول كاتبة الأطفال «ماما لبنىٰ» في تعريفها بحكاية تنابلة الصبيان: «تنابلة، قدمهم لنا الفنان حجازي عام ٦٤، ونشرنا حكايتهم مسلسلة علىٰ

(١) – حجازي (أحمد إبراهيم حجازي)، تنابلة الصبيان، صدرت مجمعة في الستينيات في مجلد صغير من إصدارات دار الهلال، سلسلة قصص الهلال للأطفال، د.ت. وهي مدرجة بدار الكتب المصرية تحت رمز: ز٦٢٠٨٩ – ٦٢٠٩٣.

صفحات سمير، وبسرعة مذهلة تجاوب معها القراء ... اختار لهم الفنان حجازي هذه الأسماء: شملول: بزيه الأزرق، بهلول: بزيه الأصفر. تمبول: بزيه الأحمر»[1].

٢- **تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر**[2]: وهي نموذج مبكر لقصة الخيال العلمي العربية الخالصة، التي تسعىٰ إلىٰ توسيع مدارك الطفل المصري خاصة، والعربي عامة، علىٰ بعض حقائق العالم والكون من حوله.

ومن الجدير بالذكر أن حجازي قدم شخصيات التنابلة هؤلاء عبر أكثر من عمل[3]، وقد بلغت شخصياته هذه شهرتها وشعبيتها عند الأطفال في فترة الستينيات التي شهدت ظهور هذه الشخصيات بطرافتها الملحوظة؛ مما جعلها تحظىٰ بإعادة الطبع والطبع مرات ومرات.

- **من «الكوميكس» إلى سؤال الهوية:**

قلنا إن أهم ما يلزم تقديمه للطفل عبر ما نضعه بين يديه من أدب هوية واضحة المعالم محددة المستويات والطبقات:

---

(١) – هذه الشهادة مثبتة في ختام القصة.

(٢) – مجلة سمير، عدد تذكاري، أحمد إبراهيم حجازي، تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر.

(٣) – فإضافة إلىٰ العملين المذكورين واصل «حجازي» نسجه علىٰ منوال هذه القصة؛ فأنتج سلسلة من الحكايات للأبطال أنفسهم (شملول-بهلول-تمبول)؛ ومنها: تنابلة الصبيان وتنابلة الخرفان، دار الهلال ١٩٧٠، مدرج بدار الكتب، رمز: ز ٦٦٦١٠. ثم: تنابلة الصبيان في يا حلاوتك يا جمالك، دار الهلال ١٩٨٩، مدرج برمز: ز٩٤٦٦٨.

(ذاتية-إنسانية-إقليمية-قومية-عالمية-كونية). وهو ما يدفعنا إلىٰ محاولة الوقوف علىٰ مفهوم الهوية؛ حتىٰ نصل إلىٰ إدراك الكيفية التي يمكن من خلالها لهذا الكائن اللغوية واللوني الجميل «الكوميكس» أن يحمل هذا المضمون التربوي المعرفي الهادف دون إثقال أو إخراج له عن طبيعته الترفيهية.

لن نساق وراء تعدد التعريفات لمفهوم «الهوية» علىٰ كثرتها، بل سنكتفي هنا بالوقوف عند ثلاث دلالات رئيسة يمكن استنباطها من هذا المصطلح شديد الثراء والالتباس في آن:

أولا: الهوية الـ «هو» في مقابل الـ «الأنا»: حيث «الهوية مصطلح واضح الدلالة وهو يشير إلىٰ الضمير «هو» الذي يعني التميز فهو يقابل الضمير «أنا» الذي يختلف عنه في الذات فـ «هو» ليس «أنا» و«أنا» ليس «هو» و بالتالي تكون الهوية هي مجموعة الخصائص المختلفة النفسية والجسدية والمعرفية التي تميز ذاتا محددة عن أخرىٰ» [1].

وهنا ينبغي ملاحظة أن الـ«أنا» والـ«هو» المقصودين هنا قد يتعديان الفرد إلىٰ الجماعة؛ فتصبح «أنا» الجماعة المشتركة الملامح والصفات والثقافة ... إلخ، و«هو» الجماعة الأخرىٰ التي تخالف الجماعة ثقافيا أو عقديا أو جسديا كذلك.

ثانيا: الهوية وثقافة الانتماء: وهو المعنىٰ المتعلق بجماع ما يتحصل به كيان الفرد -أو الجماعة- ووعيه بذاته؛ ذلك أن الهوية تقوم -في أحد معانيها- علىٰ «أساس تفاعل

---

(١) - سفيان ميمون، إشكالية بناء الهوية، بحث علىٰ موقع معابر علىٰ الشبكة العنكبوتية: http://taher78.blogspot.com

الفرد مع محيطه حيث يكسب هذا التفاعل الفرد القدرة الكافية علىٰ تمثل قيم و ثقافة الجماعة التي ينتمي إليها وتعزيزها من خلال نفس الوظيفة التفاعلية التي يؤديها ضمن هذه الجماعة» [1]، والهوية بهذا المعنىٰ لا تبعد كثيرا عن مفهوم الثقافة في تعريفها الكلاسيكي عند إدوارد تايلور ١٨٧١م، والذي يرىٰ أن الثقافة «هي هذا المجموع المتشعب الذي يضم المعارف والمعتقدات والفن والقانون والأخلاق والتقاليد، وجميع الإمكانات والعادات الأخرىٰ التي يكتسبها الإنسان كعضو في مجتمع معين» [2].

ونذكر هنا أن مفهوم الهوية عند بعض الباحثين يتم تصنيفه في نوعين اثنين:

ثالثا: الهوية بمعنى مغالبة هوى النفس لحساب القيم:

وهنا يطرأ إلىٰ الذهن تلك العلاقة بين مصطلح «الهوية»، والفعل «هوىٰ» كما نجد معناه في معاجم اللغة: والهَوىٰ، مقصور: هَوَىٰ النَّفْس ... وهَوىٰ النفسِ: إِرادتها، والجمع الأَهْواء. التهذيب: قال اللغويون الهَوَىٰ محبةُ الإنسان الشيء وغَلَبَتُه علىٰ قلبه؛ قال الله عز وجل: ﴿وَنَهَى ٱلنَّفْسَ عَنِ ٱلْهَوَىٰ﴾ النازعات: ٤٠؛ معناه نَهاها عن شَهَواتِها وما تدعو إِليه من معاصي الله عز وجل [3].

---

(١) – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢، ج٢ الهوية «identity».

(٢) – غي روشيه، مدخل إلىٰ علم الاجتماع العام، ص ١٣١.

(٣) – انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (هوىٰ). ضمن الموسوعة الشعرية.

إن الهوية هنا تتعلق مرة أخرىٰ بالعلاقة بـ«الأنـا» والـ«الهـو»، ولكن بطريقة مغايرة هـذه المـرة؛ إنهمـا الأنـا والهـو بمفهومهمـا النفسي والاجتماعي.

إن حديثنا عن الهوية هنا يقودنا إلىٰ منطقة نفسية أكثر عمقـا، تلـك المتعلقـة بطبيعـة الـنفس الإنسـانية؛ فـلا شـك أننـا حينمـا نتعامـل مـع الطفـل نحـاول صـياغة نفـس إنسـانية وتشـكيلها وتوجيهها التوجيه الإيجابي الذي يسمو بالطفل روحيا ومعرفيـا ووجدانيا وخلقيا ...إلخ.

تتعـدد التعريفـات والمنـاطق الدلاليـة التـي يقودنـا إليهـا مصطلح «الهويـة» -كمـا نـرىٰ- ولكنهـا تتوافـق جميعهـا حـول بعض المسلمات نجملها فيما يلي:

- فهم الذات بتميزها عن الآخرين.
- مجموعة سمات وعـادات وخصـائص مميـزة لجماعـة دون أخرىٰ؛ تمثـل جـذورها وسـرًا مـن أسـرار نشـأتها وتطورهـا كجماعة، وضمانة لبقائها واستمرارها.
- الأبعـاد المختلفـة التـي بفهمهـا يتحقـق للـذات الـوعي بوجودها في الحياة.
- القيم والأخلاقيات التي تتغذىٰ عليها النفس الإنسانية؛ ويربىٰ عليهـا الناشـئة؛ حتـىٰ تتهـذب نفوسـهم في مواجهـة «هـو» النفس الأمارة بالسوء، وما يصحبها مـن سـلوكيات لا أخلاقيـة، أو ركون إلىٰ الراحة والكسل.

وبعد أن تعرفنا نظريا علىٰ هذه الأبعاد؛ فقد آن لنا أن ننتقل إلىٰ الواقع التطبيقي الذي يتعامـل معـه الكاتـب والأديـب؛ ليقـدم أدبا

مميزا للطفل يرقىٰ به روحا وعقلا؛ لنتعرف أولا: علىٰ ملامح هذه الهوية وأبعادها المختلفة التي سعىٰ حجازي إلىٰ غرسها، وما صاحبها من أساليب تربوية ناجعة، ثانيا: الجماليات السردية المتعلقة بالأسلوب، والطريقة التي استعان بها الأديب لتحقيق لطف التوصيل؛ خصوصا في تعامله مع هذا الكائن الطفولي الرقيق والبريء؛ كيف دفع عنه شبهة الملل أو الضيق؛ فانتقل به من مباشرة التوجيه والأمر إلىٰ لطف التواصل والنصح.

- **التنابلة الثلاثة وأبعاد الهوية الخمسة:**

في العملين موضع الدراسة قدَّم «حجازي» -بعبقرية الفنان الذي يعي حدود مسئوليته تجاه وطنه وأبناء وطنه- مفهوما واضحا متكاملا لهوية عربية ناضجة.

ومن الملحوظ هنا تنوع وتداخل أبعاد الهوية، كما سعىٰ «حجازي» إلىٰ ترسيخها في وعي الطفل العربي؛ ولا عجب في ذلك؛ فإن «الهوية المصرية الواحدة، لها أبعادها المختلفة النابعة من عملية التفاعل الخلاق والديناميكي مع الواقع والتاريخ» (١). تستغرق فكرة «الهوية» هنا جملة من المدارات تتداخل وتتكامل معا لصياغة هوية متكاملة؛ لا تغفل جانبا لحساب جانب؛ وهذه الأبعاد سنحاول تفصيلها من الأضيق إلىٰ الأوسع، تفصيلا يتوسل بالتشريح والتقسيم، ولا يتخذه هدفا؛ فمهما آمنا بتدرج أبعاد الهوية ومداراتها فستبقىٰ قناعتنا الأكبر أن كل هذه الأبعاد تتداخل وتتكامل ولا تتعارض؛

---

(١) - د. محمد نعمان جلال - د. محمد المتولي، هوية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، رقم إيداع: ٣٧٥٥/ ١٩٩٧، ص١٣٥.

فنجازف بمحاولة التقسيم والتفصيل لأجل الإيضاح فقط، مع الاستشهاد لكل بُعدٍ منها على النحو الآتي:

١- البعد البيولوجي (الذاتي):

في قصة «تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر» ينتهز حجازي فرصة الصدام بين سكان الأرض وسكان القمر، ليثبت في وعي الطفل حقيقة إدراكه لذاته بوصف كائنا بشريا أرضيا مميزا في خلقته وصورته البيولوجية؛ إنه كائن إنساني أرضي يتسم بخصائص فسيولوجية وبيولوجية مميزة؛ منها -ضمن صورته الخلقية- وجود عينين له.

ومن الطريف هنا أن تعرف الذات على سماتها الخلقية قد تم بطريقة مقلوبة؛ وعبر وعي الآخر المغاير؛ الممثل في أحد سكان القمر الذين تحلقوا حول شاشات التلفاز ليشاهدوا تلك الكائنات الأرضية الغريبة (تمبول وشملول وبهلول)؛ وبتوظيف مبدأ المقارنة في العرض والفهم والإدراك تقارن هذه الشخصية بين صورتها بالعين الواحدة، وصورة هذا الآخر ذي العينين في وجهه.

لقد صار الآخر هنا «أحد سكان القمر» هو العدسة التي أرى عبرها ذاتي، وأعي بوجودي المتفرد ليس عن تلك الكائنات الفضائية المفترضة فقط، وإنما عن كثير من كائنات الأرض التي يعرفها الطفل.

٢- البعد المحلي .. هوية الانتماء:

في قصة «تنابلة الصبيان» يخصص حجازي الفصل الثاني للحديث عن زراعة القطن ومكافحة الدودة والدعوة إلى العمل والإسهام في بناء دعائم الوطن وأسباب تقدمه.

إن الدعوة هنا لا تستهين بوعي الطفولة، فتدعي أن الحديث عن قضية مثل دودة القطن، ودور محصول القطن في توفير العملة الصعبة، أمر يفوق وعي الطفل وقدراته، بل تقدم لنا ذلك علىٰ لسان «سمير».

إن دلالة الهوية هنا تنهل من المفهومين الثاني والثالث للهوية كما قدمنا في المبحث السابق؛ فهي تسعىٰ أولا إلىٰ تعزيز العلاقة الإيجابية بين الذات الفردية والذات الجمعية التي تنتمي إليها؛ والتي تتمثل حدود الهوية فيها بالوعي بحدود العلاقة الرابطة بين الفرد والمجموع؛ وضرورة احترام الفرد لحقوق الجماعة عليه؛ إنها ثورة الجماعة علىٰ تلك الفئات القليلة المتسلقة الطفيلية التي تسعىٰ إلىٰ الانتفاع غير المستحق بمقدرات المجتمع وإنتاجه دون مشاركة حقيقية.

في الوقت ذاته فإن هذا المعنىٰ يتصل بدلالة الهوية بوصفها مقاومة لهوىٰ النفس التي تركن إلىٰ الكسل؛ في سلوك يناقض ميثاقا ضمنيا بين الفرد والجماعة؛ إنها «الأنا العليا» التي تسعىٰ إلىٰ فرض رقابتها المجتمعية علىٰ «هو» النفس الإنسانية؛ فتقاوم هذا الهوىٰ الكامن في أعماق النفس وتسعىٰ إلىٰ تقويمه تقويما موضوعيا يحترم حق الآخر؛ ويراجع موقف الذات تجاه هذا الآخر مرارا وتكرارا[1].

إننا هنا أمام نوع من الهوية الوطنية التي تتوزع عبر ثنائيتين تتكاملان بقدر ما تفترقان: أما الأولىٰ فهي (أنا الشعب / هو

---

(١) – تبدأ قصة «تنابلة الصبيان» بثورة شعبية أمام قصر السلطان للمطالبة بخروج التنابلة من البلاد لإخلالهم بهذا العقد الاجتماعي الضمني مع المجتمع.

الحاكم)، وأما الثانية فيمثلها (أنا الشعب / هو الفرد -أو الأفراد- الكسول المتخاذل). وبذلك يختلط ما هو ذاتي (بناء الذات بتركها الركون إلىٰ الكسل) بما هو جمعي (حق الجماعة في حماية مكتسباتها من تطفل الكسالىٰ والمتسلقين من ناحية، ومن قهر السلطة واستبدادها واستغلالها خيرات البلاد دون بقية أفراد الشعب من ناحية أخرىٰ)

لقد مثل هذا المزج بين الوعيين الفكرة المركزية التي أقام عليها «حجازي» حكايته «تنابلة الصبيان» التي تقترب -بفصولها الأربعة- من شكل المسرحية، وهو مزج تم التعبير عنه بمظاهرتين اثنتين: الأولىٰ في استهلال الحكاية، والثانية قرب ناهيتها وضمن الأحداث المتخيلة للفيلم السينمائي «احنا التنابلة» الذي قام التنابلة الثلاثة بتمثيله؛ ليعيدوا صياغة وعيهم ووعي جمهور الأطفال -وحتىٰ الكبار- بخطورة هذا الخيط الرفيع الرابط بين ما هو فردي وما هو جمعي.

٣- البعد الإقليمي .. الهوية العربية:

لا شك أن الحلم بالوحدة العربية كان هاجسا مهيمنا علىٰ كتابات تلك الفترة. ويكفي أن هذين العملين لـ«حجازي» كان ظهورهما للقارئ العربي عبر مجلة «سمير» التي حملت اسما عربيا خالصا جامعا مانعا لتصيرا بديلا عربيا لشخصيات أجنبية ألفها القارئ العربي إلىٰ حين، مثل: (ميكي - سوبر مان - تان تان ...).

كما صارت شخصيات (تمبول - شملول - بهلول) بحسها العربي -كما سنبين في حديثنا عن صناعة الشخصية- بديلا

للشخصيات الأجنبية المذكورة؛ وصارت شخصية «سمير» – التي كانت شخصية رئيسة في قصة تنابلة الصبيان– شخصية إطارا لثقافة الطفل في هذه المرحلة، وإلىٰ حين ظهور شخصية «ماجد» في مرحلة لاحقة، ولا ننسىٰ أن حجازي كان واحدا من الرواد الذين اشتركوا في تأسيس مجلة ماجد للأطفال عام ١٩٧٨م[1].

من جانب آخر؛ فإن هذا الهاجس العربي يتبدىٰ كذلك – رغم ما في ذلك من مخالفة معرفية– في الاعتزاز بالهوية العربية، حتىٰ يتعجب سكان القمر من أن سكان الأرض يتكلمون بالعربية مثلهم. وكأنه –بصيغة أخرىٰ– يحلم بأن تصير اللغة العربية هي لغة كوكب الأرض؛ ويدعي أن اللغة العربية هي أيضا لغة سكان القمر.

وليس بعيدا عن هذا المنحىٰ توظيف «حجازي» لنمط من الشخصيات التراثية؛ والحياة التي تحيل –بصورة أو بأخرىٰ– إلىٰ طرف من تراثنا العربي في عصور الحكم السلطوي؛ أو فترة حكم المماليك حين يقدم لنا هذا الثلاثي القادم من بلاد السلطان بزيهم الغريب المميز الذي يشبه زي «المماليك»[2]؛ وهو تقديم لهذه الأبعاد ليس من قبيل القبول بالضرورة؛ فقد يحمل لوعي الطفل وعيا بالمشابهة والتكرارية التي تحكم العلاقة بين السلطان وشعبه من جانب؛ وبين الذات الجمعية لهذا للشعوب والذوات

---

(١) – انظر: شوقية هجرس، فن الكاريكاتير، ص ١٦٥.

(٢) – في قصة «تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر» يتردد علىٰ لسان أحد ضباط حلف الأطلنطي تشبيه التنابلة الثلاثة بـ«المماليك»؛ يقول: «الحقيقة إن شكلهم غريب شوية .. شكل المماليك» ص٣٨.

الفرديـة التي يلزمهـا الانخـراط في واقـع الجماعـة، والمشـاركة في صناعة مقدرات البلاد قبل المطالبة بالخبز والغذاء من جانب آخر؛ بـل قـد لا يخلـو هـذا الاستحضار لصـورة الحكـم الملكـي السـلطوي مـن إسـقاط سياسـي علىٰ الماضـي القريـب «عصـر الملكية البائد»، ثم علىٰ سلبيات عهد ثورة يوليو ١٩٥٢م، التي ولدت حفنة من المنتفعين بأحوال السياسة المتكسبين من معاناة الشعب وكده وسعيه، وصولا إلىٰ عهد الحكم السابق الذي ضاعت فيه مقدرات مصر لحساب حفنة من رجال الأعمال، والتي انتهت هي الأخرىٰ بثورة ٢٥ يناير، التي قام بها الشعب؛ والتي لا تختلف كثيرا في هدفها وتفاصيلها ومطالبها عن ثورة الشعب في نهاية حكاية «تنابلة السلطان».

إن «حجازي» —وهذا هو الأهم- يسعىٰ عبر هذه الحكاية إلىٰ تعزيز قدرة الطفل علىٰ الانتقال السلس بين العوالم المختلفة؛ فهو ينتقل به من العالم الافتراضي المتخيل (القمر) إلىٰ العالم الحقيقي الواقعي (الأرض) في «تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر»، ومن العالم المتخيل (بلاد السلطان) إلىٰ العالم الواقعي (مصر) في «تنابلة الصبيان»، كما ينتقل به داخل هذا الواقع نفسه بين أقاليم مختلفة تمثل تنويعات للمجتمع المصري باختلاف البيئة من المدينة الساحلية (الأسكندرية)، إلىٰ المدينة العاصمة الثقافية (القاهرة)، إلىٰ البيئة الزراعية في (الريف المصري).

إنه نوع من الانتقال السلس بين الحلم والواقع وبين بيئات الواقع نفسه؛ مما يدعم عنده القدرة علىٰ الابتكار والإنجاز والتفاعل الحي مع معطيات الواقع دون انفصال عنه.

٤- البعد العالمي:

يتضح لنا جليا من خلال مطالعة أعمال حجازي أن مفهوم الهوية عنده مفهوم متكامل يقوم -إضافة إلىٰ فهم الذات- علىٰ فهم الآخر وقبوله أو التعامل معه بصورة أو بأخرىٰ، خطوة أولىٰ للوصول إلىٰ فهم الذات.

وهو المعنىٰ ذاته الذي تنطلق منه دلالة الهوية التي تتأسس بنيتها اللغوية علىٰ الدال «هو»، لتحيل الذات إلىٰ أن فهم ذلك الآخر الذي يشاركني العيش في هذا العالم هو سبيلي الأوحد إلىٰ فهم ذاتي، وإدراك مدىٰ تميزي وتفردي عن هذا الآخر، أو اقترابي منه والتقائي به فيما تسمح به حدود الاتفاق.

إن أحد التيمات التي أوردها «حجازي» في حكاية «تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر» فكرة (صراع التكتلات العالمية بين الشرق والغرب)؛ حيث ترد إشارات واضحة للصراعات السياسية في العالم، وما نجم عنها من أحلاف وصدامات أخذت طابعا تاريخيا، من ذلك -علىٰ سبيل المثال- ذكره للحلف الأطلنطي في معرض من السخرية الخفية من عجز هذا الحلف بكل قدراته وإمكاناته عن التصدي لهؤلاء القادمين من الفضاء الخارجي.

٥- البعد الكوني .. وأدب الخيال العلمي:

إنها محاولة لإثارة سؤال علمي في وعي الطفولة التي تمثل نواة لشباب المستقبل. محاولة لاستنفار خيالهم -الذي هو خيال الإنسانية- المادة الخام اللازمة للابتكار، ولاستكشاف كل ما هو جديد؛ فمن الملحوظ هنا أن هذا البعد يتم تغذيته من خلال تنمية

الخيال العلمي عند الطفل؛ وهو مطلب صار ضروريا في عصر باتت اكتشافات العلم فيه فيضا يتوالىٰ في كل لحظة؛ يقول أحد الباحثين: «ليس هناك شك في أن تعميق الثقافة العلمية وتحريض التفكير العلمي وتشجيع الخيال العلمي لدىٰ أطفالنا، أصبح مهمة عاجلة ومقدسة لا يجوز التواني عنها أو تأجيلها لأن ذلك يعد خيانة لمستقبل الأجيال القادمة»[1].

إن الحكاية من هذه الزاوية بمثابة رحلة علمية إلىٰ الفضاء الخارجي؛ إلىٰ هذا الآخر المفترض من أجل الاستمتاع بلذة الاستكشاف التي يهواها الطفل، وهي كذلك دعوة للعلم والمعرفة؛ إلىٰ المزيد من فهم الآخر؛ وهو ما عبر عنه – باستخدام تقنية قلب الفكرة مرة أخرىٰ– سكان القمر أنفسهم الذين يسعون –في الوقت الذي يسعىٰ فيه سكان الأرض إلىٰ استكشاف القمر– إلىٰ القيام برحلة بواسطة مركبتهم الفضائية «قمر للو٩» بغرض معرفة معلومات أكثر عن الكرة الأرضية.

إن البعد الكوني هنا –فوق دوره في تحفيز وعي الطفل– يتيح للطفل الفرصة لتعميق وعيه بكيانه الإنساني وحياته المحدودة علىٰ كوكب الأرض، والقدرات المحدودة أمام عظمة الله في خلقه، فضلا عن مساعدته علىٰ الوقوف علىٰ أكبر عيوبنا وتحدياتنا نحن البشر علىٰ كوكب الأرض؛ مثل عيوب نظام التعليم ومشكلاته. إن الحكاية من هذه الزاوية تتيح لنا الفرصة للتساؤل –كما تساءل شملول– حول حقيقة العقل

---

(١) – أحمد فضل شبلول، ص٤٦، نقلا عن: د.عماد زكي، أدب الطفل في الأردن واقع وتطلعات، وزارة الثقافة الأردنية ١٩٨٩م، ص١٣٠.

والجنون بين سكان الأرض وسكان القمر، فيدور بينه وبين تمبول الحوار التالي:

- تمبول! يظهر سكان القمر اتجننوا!
- مين عارف! يمكن سكان الأرض هم اللي مجانين!![1].

أو يضع الطفل بعض القضايا الحيوية في الواقع موضع مساءلة؛ مثل حديث سكان القمر عن التعليم علىٰ كوكب الأرض، وما أخبرهم به التنابلة من أن نظام التعليم في مصر بطيء، لدرجة أن الإنسان يتعلم ١٥ سنة لكي يفهم[2].

إن المقارنة ليست بالضرورة مقارنة بين حياة سكان الأرض، وحياة سكان القمر؛ فهذه هي القراءة الأولىٰ الساذجة، لكن الدلالة المقصودة، والمعنىٰ العميق يتمثلان في تحفيز وعي القارئ بين ما هو كائن، وما يمكن أن يكون؛ إنها محاولة للعصف الذهني بمشاركة جيل جديد تتشكل عقوله اليوم -هم الأطفال- ليمارسوا الحلم، ويتخيلوا واقعا أكثر مثالية ونضجا واكتمالا، واقعا قريبا من واقع المدينة الفاضلة، التي طالما حلم بها الإنسان، والتي قد نرىٰ صورة الحياة عند سكان القمر -كما قدمها حجازي- معادلا فنيا لها.

- **الأحداث .. وصناعة المتخيل السردي:**

الأحداث هي المادة الخام للقصة، وأحد العناصر المهمة لبناء الحكاية ؛ وبقدر إحكامها وحسن نسجها يتحقق للعمل السردي بلاغته، وتتعزز أهدافه، وخصوصا حينما تكون

---

(١) - أحمد إبراهيم حجازي، تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر.

(٢) - السابق نفسه.

الحكاية موجهة للطفل.

إننا في الحديث عن الأحداث نلفي أنفسنا أمام مصطلحين (القصة – الحبكة)؛ فما بين الأحداث التي تنبني عليها الحكاية –حقيقية أو متخيلة– (القصة)، وطريقة عرض هذه الأحداث وصياغتها (الحبكة) تتحقق عملية السرد وبلاغته.

وليكون رصدنا أكثر دقة هنا؛ سنقف عند أبرز الملحوظات التي يمكن رصدها علىٰ بنية الحدث عند حجازي؛ في عمليه المذكورين:

أ- المزج بين الواقعي والمتخيل:

لا شك أن كلا النمطين من الأحداث مطلوب في تربية الطفل؛ فللأحداث الواقعية ضرورتها لتحقيق ارتباط حيوي وقوي بين الطفل وواقعه الذي يحيا فيه؛ ومن ثم تدريبه علىٰ عمليات التكيف والانسجام والانخراط فيه؛ والإسهام في صياغته وتشكيله؛ بحيث يلزم لتحقيق أدب الأطفال لرسالته أن يسهم في إعداد الطفل إعدادا إيجابيا في المجتمع، بحيث يأخذ مكانه، ويشق طريقه ويعرف دوره، ويكون مستعدا لتحمل مسئولياته الاجتماعية. وعلىٰ الجانب الآخر فإن الأحداث المتخيلة لا تقل أهمية في بناء وعي الطفل وهويته؛ إذ واحدة من الأسس التي ينبني عليها أدب الطفل – حسب بعض الباحثين – هي الدعوة إلىٰ استخدام الخيال والمخاطرة العلمية المحسوبة للاكتشاف[1].

في قصة «بهلول وتمبول وشملول وسكان القمر» تتأسس

---

(١) – انظر: د. إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر رؤية نقدية تحليلية، ص٣٢.

الحكاية على مزج عقلاني رشيد بين الواقع الإنساني الحقيقي الذي يمثله سكان الأرض، وعلى رأسهم هذه الشخصيات الطفولية الساذجة، والعالم الافتراضي المتخيل المتمثل في كوكب القمر (التابع لكوكب الأرض).

ومن الملحوظ هنا أن الخيال لا ينفصل عن الواقع؛ بل هو – إن أجزنا التسمية- «خيال ممكن»؛ فرحلات الإنسان إلى القمر التي كانت قبل سنوات من كتابة الحكاية ضربا من الخيال والمستحيل[1]. صارت أمرا ممكنا وواقعيا، وهنا يظل البعد الخيالي المرجأ -والممكن في الآن ذاته- هو وجود هذه الكائنات المفترضة «سكان القمر» أو حتى غيرهم من الكائنات الفضائية التي تخيلها الإنسان -ولا يزال- تسكن هناك في تلك العوالم الفضائية النائية على كوكب الزهرة أو المريخ أو زحل.

إن الخيال هنا يثري ملكة التخيل؛ «ولعل من أهم وظائف أدب الخيال العلمي تهيئة العقل الإنساني لتقبل العلوم المستقبلية»[2].

إننا في هذه الحكاية أمام أحداث فوق واقعية تتمثل في رحلة قصرية تعرض لها التنابلة الثلاث حينما اختطفوا إلى القمر، وهي رحلة جاء بالتوازي معها رحلات إرادية قام بها الطرفان من هنا وهناك؛ فسكان الأرض يرحلون إلى السماء إلى كوكب القمر باحثين عن فرص أفضل للحياة. وسكان القمر في المقابل

---

(١) – معروف أن أول إنسان هبط إلى سطح القمر هو «أرمسترونج» سنة ١٩٦٩، وقبله وصلت أول مركبة دون إنسان إلى سطح القمر وهي مركبة الفضاء الروسية «لونا٢» سنة ١٩٥٩م.

(٢) – أحمد فضل شبلول، ص٤٨.

يسعون بدورهم إلىٰ استكشاف الأرض وسكانها وطبيعة حياتها نوعا من البحث العلمي وسعيا إلىٰ تحقيق مزيد من النجاحات والإفادات بفهم هذا الآخر.

إن هذه الأحداث لم توظف من قبل الكاتب بوصفها رفاهية ولهوا طفوليا؛ بل نجح الكاتب -من خلالها- في القيام بعمليات إسقاط واضحة؛ مستغلا عنصر الخيال في تحقيق الرسالة غير المباشرة من ناحية، أو التستر والهرب من المساءلة من ناحية أخرىٰ؛ وأقول إسقاطات لأنها بالفعل ليست إسقاطا واحدا؛ بل وجدنا إسقاطا تربويا متعلقا بتقويم السلوك الاجتماعي للطفل؛ الذي يركن إلىٰ الكسل، ويعتزل المشاركة الاجتماعية، ويهمل دوره في صياغة واقعه ومستقبله، ومستقبل الجماعة التي ينتمي إليها. وطالعنا -كذلك- إسقاطات سياسية متتالية وواضحة تدين السياق العالمي الذي كان حاكما آن ذلك، وتعكس حالة الحرب الباردة التي كان المجتمع الدولي يعيشها دوما؛ في حين تتحول بين حين وآخر إلىٰ حروب ساخنة عانىٰ منها العالم والمنطقة العربية خاصة؛ فيُلْمِح الكاتب بذكاء وحنكة إلىٰ حلف الأطلنطي، وأسطورة القوة التي لا تقهر، والتي تعجز -في الحكاية- عن ممارسة الفعل، بل تظل في إطار رد الفعل العاجز حتىٰ عن استرداد ثلاثة أطفال اختطفتهم كائنات فضائية، ويعرض الكاتب نماذج مختلفة لشخصيات تمثل كل واحدة منها رمزا يختزل حدثا تاريخيا حديثا أو معاصرا «الرئيس الأمريكي جونسون»، «المناضل جيفارا»، «عسكري فيتنامي» ... إلخ، مما يعد نوعا من التناص غير المباشر للأحداث

الكامنة خلف الشخصيات.

لقد مثّلت هذه الشخصيات الثلاث (تمبول وشملول وبهلول) بزيها الأحمر والأزرق والأصفر، وبطزاجتها وخفة روحها ووقعها الطيب علىٰ القارئ -طفلا كان أو كبيرا- رسلا قدم حجازي من خلالها أفكاره القيمة إلىٰ الأطفال، وينتهي دورهم بإحداث الأثر التربوي المرجو لدىٰ الطفل.

لقد قام التنابلة برحلة ممتعة من عالمهم الافتراضي -بلاد السلطان مثلا في «تنابلة الصبيان»- صاحبوا فيها الطفل إلىٰ مدينة الأسكندرية، ثم القاهرة، مرورا بالريف المصري وتحدثوا خلالها عن الواجب الوطني في مكافحة دودة القطن، والزهو بموسم حصاده ... ثم حكايتهم -داخل الحكاية «عبر الفيلم السينمائي»- التي أكدوا فيها علىٰ حق الشعب في الثورة علىٰ الظلم، وأن يحيا حياة كريمة.

وتتحقق بمجمل هذه الأحداث رسالتهم التربوية وينجحون في دعم الوعي بهوية الذات الإنسانية العاملة التي تأكل من كد يدها، والذات الوطنية التي تكافح من أجل رفعة وطنها.

وهنا، تنسحب الشخصيات الثلاث من المشهد في لفتة فنية بالغة الأهمية في تحفيز وعي الطفل باللحظة الفارقة بين الخيال والحقيقة حينما ينتبه إلىٰ نهاية «الحدوتة» التي يكون قد عايشها بوجدانه وعقله ليكون البديل أمامه أن يكمل هو الحكاية بالبحث عن تنابلة الصبيان داخله، ليحقق القيم والمثل التي رسخت في وعيه نتيجة معايشة أحداث الحكاية..»[1].

---

(١) - انظر: حجازي، تنابلة الصبيان، ص٩٦.

- **الكتابة للطفل .. الواقع والمأمول:**

ماذا حقق كتاب الطفل؟ سؤال مشروع يطلقه بعضنا مستفسرا علىٰ الحقيقة حينا، ومستنكرا متعجبا من حال أدب الطفل في الوطن العربي وجدواه المباشرة علىٰ الثقافة المجتمعية، والنهوض بمستوىٰ الطفل العربي، والأثر الملموس لكل ذلك علىٰ الواقع العربي أحيانا كثيرة.

والإجابة عن هذا السؤال سوف تنطلق من محورين هما (المأمول – الواقع):

فالمأمول: أن يصبح عندنا أدب طفل قوي مكتوب ومرسوم ومتحرك علىٰ شاشات الفضائيات؛ يسهم إسهاما حقيقيا في النهوض بالواقع العربي؛ من خلال خطط ممنهجة؛ تسعىٰ ببصيرة وعن علم عبر مسارات معرفية وتربوية محددة وواضحة لصناعة عقل عربي واع ناضج يبدأ من مرحلة الطفولة؛ لنجني ثماره في المستقبل عقولا ناضجة قادرة علىٰ إدراك الواقع والانطلاق في آفاقه بتحقيق نجاحات علمية وطفرات حضارية؛ تبدأ من تمثل الهوية العربية والإسلامية؛ بحيث تشكل أرضا صلبة تنطلق منها في فعل احتكاك حضاري قوي ومنتج مع الشعوب والحضارات الأخرىٰ؛ دون أن تذوب ملامحنا، أو نصير تبعا لأحد أو ضحية لمخططات آخرين لم –ولن– يتمنوا لنا خيرا؛ بل دأبهم فرض هيمنتهم وسطوتهم علميا وثقافيا وأخلاقيا، وبالجملة حضاريا.

أما الواقع: فعلينا أن نعترف بموضوعية وبوعي بوجود محاولات جادة في مجال الأدب الموجه للطفل؛ وهي غالبا

مجهودات فردية يقوم بها بعض الأفراد هنا أو هناك، بكتابة قصة أو تصوير حكاية؛ أو إنتاج فيلم كارتوني مميز شكلا ومضمونا؛ فكرا وخلقا؛ محافظين علىٰ ثوابتنا العقدية والأخلاقية؛ ومتسلحين بلغتنا العربية حريصين عليها؛ إدراكا لدورها الخطير في تأطير الهوية وحمايتها من كل دخن أو دخل.

وعلينا أن نعترف في الوقت نفسه - وبنفس القدر من الموضوعية والوعي - بأن الكاتب والأديب والمنتج في وطننا العربي قد عانىٰ ولا يزال الكثير من القيود التي تحول بينه وبين الوصول إلىٰ أهدافه المرجوة. إنها قيود في جانبها الأكبر ترتكز في باحة السياسة العربية التي عانت من تردٍّ خطير في العقود المتتالية الماضية؛ وهو التردي الذي انعكست آثاره السلبية علىٰ كل عمل جاد عملي تطبيقي؛ أو نظري ثقافي يهدف إلىٰ تحقيق رقي لهذا الوطن.

وبتطبيق ذلك علىٰ كاتبنا «حجازي»؛ وبتخصيص التساؤل:

ماذا قدم «حجازي» بوصفه كاتبا ورساما للطفل؟

أقول: قدَّم حجازي الكثير؛ وبمطالعة الدراسة التطبيقية لعمليه المذكورين سيتبين لنا كيف أن هذين العملين فقط يكفيان لنحكم باطمئنان بفضل «حجازي» ودوره في صياغة عقول جيل أطفال الستينيات؛ حيث تم نشر حلقات حكاياته عن هذا الثلاثي الجميل.

لقد قام «حجازي» بدوره علىٰ قدر ما تيسرت له الأسباب؛ متواكبا في إبداعه مع أحلام جيل كامل كان بحلم بمستقبل مصري وعربي أفضل بكثير مما آلت إليه الأحوال طوال العقود

التي تلت ستينيات القرن العشرين.

تواكب عمله مع أعمال فردية وجماعية أخرىٰ ليست بالقليلة؛ فوجد في مجلة «سمير» نواة عربية لأدب عربي خالص موجه من عنوانه إلىٰ محتواه ومختتمه لصناعة وعي وهوية عربية في وجدان الطفل المصري والعربي عامة.

ومثله مثل كثير من أقرانه ورفقائه في العمل الثقافي والأدبي؛ فقد شعر بالإحباط نتيجة تضاؤل جدوىٰ ما يكتب وتساقط ثمار زرعه الذي سهر علىٰ إنمائه وتعهده بالرعاية والعناية، تحت وطأة الأوضاع العربية المتردية، والمعوقات التي كرستها ممارسات الأنظمة السياسية الفاسدة علىٰ تواليها وتعاقبها. وهنا قرر الفنان الذي يسكن وجدان «حجازي» موقف الصمت الرافض، فاعتزال الحياة الصحفية السياسية؛ لكن حسبه أن حاول وسعىٰ وغرس، ولا شك أنه قد حقق قيمة ظل كثير من العقول والنفوس السوية تحملها في داخلها وتتناقلها؛ حتىٰ دفعنا إنتاجه -بما توفر له من قيمة حقيقة- إلىٰ ذكره والحديث عنه؛ ذكرا يحقق للكاتب أسمىٰ أمنياته بتخليد ذكره في وعي جمهوره.

إن الكاتب فقط يُطلق -وحَسْبُه ذلك- صيحة نداء وتحذير للآخرين -ممثلين في الأطفال الصغار- حتىٰ يتنبهوا إلىٰ حقائق الكون والحياة؛ ويعوا دورهم في صناعة مستقبلهم الفردي والجمعي؛ وحتىٰ لا يقعوا أسرىٰ لأحلام وأوهام من شأنها أن تنزوي بأصحابها بعيدا عن العمل، بعيدا عن تحقيق الذات وخدمة الآخرين.

وأخيرا، تخلص الدراسة إلىٰ تأكيد ضرورة إعطاء مزيد من الاهتمام بمجال أدب الطفل، وهو اهتمام لا نقصد من ورائه اهتماما في الكم، وإنما اهتمام ينصب –في الأساس– علىٰ تنظيم أدب الطفل، وتسييره وفق خطة ممنهجة، تراعي القيم والعادات المجتمعية للطفل العربي، فلا يصير أدب الطفل لغوا محضا أو مجالا للتسلية المجردة عن القيمة. ونشير في هذا الإطار إلىٰ أهمية فن «الكوميكس» في إلباس القيمة التربوية ثوبا من النضارة والإمتاع المحبب إلىٰ قلب القارئ الصغير. كما نؤكد أهمية اللغة العربية ودورها في دعم الهوية العربية والإسلامية لطفل المصري والعربي، فقد ثبت بالبحث المنهجي ودراسات المهتمين تفوق الفصحىٰ علىٰ العامية في القدرة علىٰ التعبير علىٰ مناحي الحياة، وقابليتها المطلقة أن تكون مادة خام لإبداع أدب الطفل.



هندٌ في بلادِ العمِّ سام
الاغترابُ النسائيُّ في روايةِ «بروكلين هايتس» لميرال الطحاوي

د/ علاء عبد المنعم (أبو ياسين)

تشكِّلُ قضيَّةُ حضورِ الذَّاتِ الشَّرقيَّةِ في العَالمِ الغَرْبي وشُعورِها بالاغترابِ في هذه المِساحةِ الجُغرافيَّةِ الجَديدة إحدى التِّيماتِ المُوظَّفَةِ في العَديدِ مِن الأعْمالِ الروائيَّةِ، ويبدو أن حيويَّةَ قَضيةِ المُواجهة الحَضارِيّة بيْن الشَّرقِ والغَرْبِ قَدْ حَفَزَتْ المُبدعَ العَربيّ إلى مُقاربتِها عَبر شَفراتٍ جَماليّة تُجاوزُ النَّمطَ الدعائيّ للخِطاباتِ التنظيريّة - وإن لم تنفصل عنها أيديولوجيًا - حيثُ تَمَّ ترجَمُة تعارض الرؤى حَول طبيعة المُواجهةِ الحَضاريَّة ونتائجِها - على مستوى المُمارساتِ الإبداعيَّة العربيَّة - عَبْر نصوصٍ مُقنَّعة بمُعطياتِ البلاغة السَّرْديَّة التي تستتَّرُ خلفها وجهةُ نظرِ الذَّات المُبدِعة التي قدَّمتْ طرحَها الخاص من عَلاقةِ الأنا بالآخر المُؤطَّرة بحدود القضية الأشمل، قضية المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب.

وقبل أن نخوض رحلة تحليل رواية «بروكلين هايتس» لميرال الطحاوي بوصفها نموذجًا لموقف الصوت النسائي من هذه القضية الشائكة، سنعرض لعدد من الأعمال الروائية التي طرحتْ القضيةَ عينها من منظورات متعددة وعبر آلياتٍ تعبيرية مختلفة عكستْ الموقفَ الأيديولوجي والجمالي للذوات المبدعة المتوارية خلف ساردیها، هذه الذواتُ التي جمع بين معظمها التعرُّض لأزمة كبرى تتمثّل في جمعهم بين ذاتين في

جسد واحد، حيث إنهم عاشوا في سياقين حضاريين متباينين في وقت واحد، مما أنتج تنازعًا داخليًا، جعل حضورهم مؤطرًا بملابسات فعل الاغتراب بمصاحباته الاستتباعية من توترٍ وقلق وانقسام وفي بعض الأحيان ضياع، إنها الأزمة الحضارية للذات الشرقية المنفتحة على الغرب في مرحلة مبكرة، ولأن هذه الذات تملك أدواتها الإبداعية فقد رشَّحت هذه الأزمةَ من شوائبها الفردية لتجعلها أزمةً جمعية يتم تشفيرها عبر دوال رمزية حاضرة في صورة نماذج إنسانية تشتغل علاقاتُها المتشعبة مع سياقها الأبوي وسياقها الوافدة إليه بوصفها علاقات ترصد مظاهر المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب وأنماطها، وموقف الأنا الفردية - المحيلة إلى أنا جمعية - من الآخر بنمطيه الفردي والجمعي، وذلك على مستوى العادات والتقاليد والأعراف والأديان والمعطيات الثقافية والمادية والعلمية والفنية والأدبية والتقنية، ليتباين موقفها من نتيجة هذه المواجهة ويتراوح من حتمية الصدام إلى إمكانية التمازج .

- **مُوسم الهجرة إلى الصدام**

تعد رواية «مُوسم الهجرة إلى الشَّمال» للأديب السوداني الأشهر «الطيب صالح» نموذجًا باذخًا للنص الروائي المُتبني لنسق الصدام مع الآخر الغربي، حيث يبدو الصراعُ الحضاري مُتجسِّدًا في الرواية عبر مظاهر متعددة، تتعاضد وتتآلف لتعكس موقف السارد النافي لإمكانية تصالح الشرق مع الغرب، بما يرشح للتعامل مع الرواية بوصفها عملاً إبداعيًا يمتاح من رؤية أيديولوجية تؤمن بتواصل الصراع بين الحضارتين الشرقية

والغربية وامتداده المستقبلي، هذا الصراع الذي يتم تجسيده عبر عدد من النماذج الإنسانية لسيدات إنجليزيات، في حين يتم الإشارة إلىٰ الشرق من خلال شخصية «مصطفىٰ سعيد» الشاب القادم من السودان، سافر مصطفىٰ إلىٰ إنجلترا للدراسة وهناك قضىٰ خمسة عشر عامًا قبل أن يعود إلىٰ الخرطوم ومنها إلىٰ قرية نائية يقبع فيها لمدة سبع سنوات قبل أن يلتقي بالسارد - الذي هو أحد أبناء هذه القرية العائد من إنجلترا لتوه - وتتولّد بينهما ألفةٌ غريبة تجعل «مصطفىٰ سعيد» يسرد له جزءًا من حكايته، قبل أن يموت غارقًا أو مُنتحرًا، وبتقنية سردية بالغة النعومة تتكشف لنا الحقائق الخاصة بحياة «مصطفىٰ سعيد» المستعادة عبر تقنية الاسترجاع والمبررة نصيًا باطلاع السارد الحالي علىٰ أوراق البطل التي يدوِّن فيها سيرته وكيفية انتقاله من فضاء الخرطوم الضيق إلىٰ فضاء القاهرة الأوسع ومنه إلىٰ فضاء لندن المنفتح، وكيف تعرف علىٰ عدد كبير من النساء الإنجليزيات التي انتهت علاقتهن به نهاية مأسوية جعلت تهمة قتل إحداهن - زوجته الخائنة المُتمنِّعة عليه - توجه إليه ليقضي في السجن عدة سنوات قبل أن يعود لقريته.

إن إنجلترا تمثل الفضاء المكاني المختزل لجملة معايير تتباين مع نظيراتها التي يحضر البطلُ مُحمَّلاً بها، فيبذل البطل قصارىٰ جهده للاندماج في السياق الجديد مُتدرِعًا بمنظومة قيمية لا يقتنع بها وبممارسات سلوكية لا تتناغم مع مفرداته العقدية، يفعل كلَّ هذا بغية تحقيق التواصل المُتغيّا، وتتفعَّل المُفارقة الدرامية عندما تتحوَّل لحظاتُ التواصل في أعذب

مظاهرها إلىٰ لحظات مؤلمة تكشف عن رمزية هذا التواصل المنطوي علىٰ رغبة دفينة للذات الشرقية في الانتقام من المرأة نموذج الغرب المُستعْمِر، عبر مُمارسات فحولية تنزع إلىٰ تحقيق التكافؤ بين الماضي والآني، بين الفردي والجمعي، غير أن اتساع الهوة بين الطرفين - علىٰ الرغم من تعدد النماذج التشخيصية للأخرىٰ الإنجليزية - يعجِّل بالمفارقة الحتمية بين الطرفين، هذه المفارقة المعبقة بأساطير الشرق المُمثلة في لعنة البطل الشرقي التي تصيب النساء اللاتي يتواصلن معه فانتحار «آن همند»، «وشيلا غرينود»، و«إيزابيلا سيمور» وقتل «جين مورس» لا يمكن النظر إليه إلا في ضوء رؤية تأويلية ترسخ لضرورة الاحتفاظ بمسافة بيننا والآخر الغربي حتىٰ لا تصيب لعنةُ التواصل أيًا منَّا، فمصطفىٰ سعيد والمرأة الإنجليزية لم يشفع لهما حسنُ نيتهما في تحقيق التجانس بين عالميهما، فالرُّكامات المعرفية والعقدية والأخلاقية فضلاً عن النماذج الإنسانية المُستحضرة عبر الذاكرة تعمل - في هذه الرواية - بوصفها آليات تعوق هذا التواصل وتطبعه بالسمة المستحيلة، إن «مصطفىٰ سعيد» الذي عرف حانات تشلسي وأندية هامبستد، ومنتديات بلومزبري وتعمق في الأدب الإنجليزي والفلسفية الغربية وعاش مع نظريات كينز وتوني، وأتقن علوم التجارة وحاضر في جامعة لندن وأصدر مؤلفات في مجالات شتىٰ - يكتشفها السارد في حجرته الخاصة بعد موته - لم يستطع التخلُّص من عبق الصندل المحروق والنَّد الذي حال بينه والآخر الغربي، مما جعله يهدي قصة حياته «إلىٰ الذين

يرون بعينٍ واحدة، ويتكلّمون بلسانٍ واحد، ويرون الأشياءَ إما سوداء أو بيضاء، إما شرقيّة أو غربيّة»[1] إنها النظرة الأُحادية التي تختزل الوجود في قطب مركزي واحد، والغريب أن هذه النظرة التي يلخّص بها البطلُ مأساته لم تحقّق له السعادة الكافية عند عودته إلىٰ سياقه الشرقي، لأن عودته كانت مرفودةً بتغيُّر غير مُكتمل لوعيه أسهم في ضياع الشخصية وانتقال لعنتها إلىٰ أبناء هذا السياق مثل «حُسنة بنت محمود» و«ود الريس» اللذين يقتلان بعضهما لأسباب مُبهمة وإن ظلت مُتعالقة بأسطورة البطل الغائب، يقول السارد"أنا أحسُ بالمرارة والحقد، فبعد هؤلاء الضحايا جميعًا، توَّج حياته بضحية أخرىٰ حُسنة بنت محمود، قتلتْ ود الريس المسكين، وقتلتْ نفسها من أجل مصطفىٰ سعيد»[2].

إن الهجرة إلىٰ الشمال حيث الآخر المُختلف، تغدو فعلاً مؤقتًا، فعلاً موسميًا، تعود بعد انتهائه الذاتُ المهاجرة إلىٰ عشها الأليف لتواصل حياتها طبقًا لطقوسها الخاصة الضاربة بجذورها في أرض السياق الأبوي ومعطياته، غير أن للهجرة ثمنًا فادحًا تدفعه الذاتُ العائدة، عندما تكتشف أن هجرتها قد سببت لها التمزقَ الداخلي، فقد شوشتْ علىٰ معاييرها السابقة، حتىٰ غدت ملامح الشخصية شاحبة، فلم تعد هي نفسها الذات التي كانت تقبع هنا قبل الهجرة، قبل محاولة الانفلات من

---

(١) – موسم الهجرة إلىٰ الشمال: الطيب صالح، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٥١.

(٢) – موسم الهجرة إلىٰ الشمال ص١٤٢.

الواقـع الشـرقي للارتمـاء في أحضـان الآخـر الغربـي، ولا هـي الذات التي تماست مع منظومة قيمية متمايزة، وحاولت تمثلها، إنه التنازع المفضي إلىٰ تشظي الـذات علىٰ المستويين الـذهني والروحي، وإن كـان صـوتُ السـارد الافتتـاحي المُعـادل للرؤيـة الشرقية الجديدة يؤذن بأن تطورًا قد طرأ علىٰ الوعي ليغدو وعيًا أكثر تسـامحًا مـع الآخر وأكثر قـدرة علىٰ احترام الاختلافـات وتفهمها، يقول السارد «كلُّ أحـد سـألني وسـألتُه، سـألوني عـن أوروبا، هل النـاسُ مثلنـا أم يختلفـون عنا؟..أسئلة كثيرة رددتُ عليها حسـب علمـي، دهشـوا حين قلـتُ لهـم إن الأوروبيين إذ استثنينا فوارق ضئيلة، مثلنا تمامًا، يتزوجـون ويربّـون أولادهـم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حَسنة وهـم عمومًـا قـوم طيبون»[1].

إن «الصدام الحضاري» يصير هو البؤرة المركزية التي يغزلُ عبرهـا الـنصُ شـعريتَه، هـذا الصـدام الـذي يكتسـب منطقيتـه بمحاولات النص الدائمة إظهـار عـدم التكـافؤ بين الحضـارتين الشرقية والغربية، مما ينتج صـدامًا حـادًا بين الأنسـاق المعرفيـة لكـل منهمـا، والصـدام لا يـتم بسـبب الفروقـات الجوهريـة بين السـياقين فقـط، وإنمـا نتيجـة للازدواجيـة الخطيـرة للشخصـية الشـرقية، هـذه الازدواجيـة الناتجـة عـن اختلاط القيم الروحيـة الرفيعة بنظيراتها الماديـة بروافـدها الغربيـة، وعـدم القـدرة علىٰ فك الاشتباك بينهما مما حوَّل القيم الأولىٰ إلىٰ نموذج أخلاقـي متعالٍ يوجّه الحاضرَ انطلاقًا من الماضـي، وأحـال القـيمَ الثانيـة

---

(١) – موسم الهجرة إلىٰ الشمال ص٧.

إلىٰ قيمٍ مُفرَّغة من شروطها التاريخية، لتغدو هذه القيمُ مجرد مُنشِّطاتٍ عندما يؤخذ بها «فهذا يعني إقحامًا لأنساق حضارية في شبكة من الأنساق المختلفة، وهنا لا تُقصىٰ فقط الشروط التي تمنح هذه الأنساق فاعليتها، إنما يؤدي ذلك إلىٰ تدمير الأنساق الثقافية الأصلية؛ فالأولىٰ تُجرَّد من محاضنها، والثانية تنهار لأنها تُستبعد وتحل محلها أنساقٌ أخرىٰ» [1].

- **القنديلُ..بنية التواطؤ**

إذا كانت الرؤية التصادمية هي المهيمنة علىٰ عمل الطيب صالح فإن رواية «قنديل أم هاشم» ليحيي حقي تغوي بالتعامل معها بوصفها عملاً يتأطر بحدود ممارسة نسقية مختلفة، هي «نسق التوفيق» أو بصيغة أخرىٰ «نسق التواطؤ»، حيث البطل «إسماعيل» ابن منطقة السيدة زينب الذي يسافر إلىٰ إنجلترا لدراسة الطب، وعندما يعود يثور علىٰ جهل أهل منطقته الذين كانوا يعالجون عين خطيبته «فاطمة» باستخدام زيت القنديل الموجود في ضريح مسجد السيدة زينب، يقرر «إسماعيل» بعد ذلك علاج «فاطمة» بنفسه فيحضِّر الدواء ويداوم علىٰ تقطير عينها به، وعلىٰ الرغم من اتفاق الأطباء علىٰ فاعلية الدواء الذي يستخدمه في علاجها فإن حالتها تسوء حتىٰ تصاب بالعمىٰ، ومن ثم يشعر «إسماعيل» بالإحباط ويترك البيت، وفي ليلة القدر يأخذ زجاجة من زيت قنديل أم هاشم فيملؤها بالدواء و

---

(١) – المركزية الإسلامية ـ صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطىٰ ـ: د/ عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠١م. ص٢٠–٢١

يذهب بها إلىٰ فاطمة ويبدأ في علاجها بالعلاج نفسه بعد أن وضعه في زجاجة الزيت، وبالفعل تشفىٰ «فاطمة».

إن رحيل «إسماعيل» إلىٰ الغرب يحدث له ما يشبه الانفتاح المعرفي المُولِّد لحالة من حالات التبدُّل في وعي الذات «تعلَّم كيف يتذوَّق جمال الطبيعة، ويتمتَّع بغروب الشمس كأن لم يكن في وطنه غروبٌ لا يقلُّ جمالاً، ويلتذ بلسعة بردِ الشمال»[1] ساعدته في هذا محبوبته الإنجليزية ماري «هي التي فضت براءته العذراء، أخرجته من الوخم والخمول إلىٰ النشاط والوثوق، فتحت له آفاقًا يجهلها من الجمال؛ في الفن، في الموسيقىٰ، في الطبيعة، بل في الروح الإنسانية أيضًا»[2]هذا التبدل الذي يتبدىٰ عنفوانه عندما يعود لفضائه القديم فيخضعه للمرشح الآني المُتطوِّر، يعود «إسماعيل» بعين جديدة تنظر إلىٰ تجربته السابقة نظرة متعالية «بوصفها حاملة لصفات نمط حضاري متخلف مقارنة بالآخر الحضاري ممثلاً في الغرب وتقدمه، لكن هذه الذات في عودتها إلىٰ الوطن الأم تبدأ في مواجهة جماعتها الحضارية في مستوىٰ آخر من المواجهة، فالذات المُتغيرة الفردية تصبح مُنتميةً حضاريًا إلىٰ الآخر الحضاري فيصدمها أن جماعتها الحضارية لم تتغير التغير الذي وقع عليها هي نفسها»[3]، ويتفعَّل الصدام بينه وواقعه - القديم تاريخيًا، الجديد

---

(١) - قنديل أم هاشم: يحيىٰ حقي، سلسلة أقرأ،العدد١٨، دار المعارف القاهرة، ١٩٥٤م، ص١٩.

(٢) - السابق ص٢١.

(٣) - الرحلة إلىٰ الغرب في الرواية العربية الحديثة:د/ عصام بهي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩١م، ص١٤.

استقباليًا – عندما يعلن تحديه السافر للمنظومة الذهنية الراسخة «سترون كيف أداويها فتنال علىٰ يدي أنا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم [1]» لتدفع الذات ثمنًا باهظًا للاجتراء علىٰ الثوابت مما يصيب البطل بحالة اضطراب، وهي حالة ضرورية ليعود إلىٰ توازنه، فكما كانت الرحلة إلىٰ الغرب سببًا في زعزعة مفردات المرجعية الشرقية للذات، فقد حان دور السياق الشرقي لزعزعة اليقين الكامل في العلم واستبدال به يقينًا روحيًا يعيد للذات توازنها، دون أن يخفىٰ علينا نقد السارد لواقع مجتمعه وممارسات ذويه عبر هذه اللهجة الحادة لبطله، إنه النقد للمنظومة الثقافية الشرقية «التي لم تستطع شعوبها أن تنجز فهمًا تاريخيًا مُتدرجًا ومُطوَّرًا للقيم النصية الدينية، بما يمكِّنها من إدراج تلك القيم في صلب السلوك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، ولم تستطع في الوقت نفسه هضم كشوفات العصر الحديث، في كل ما يتصل بالحياة والمشاركة، وبعبارة أخرىٰ فإنها لم تتمكن من إعادة إنتاج ماضيها بما يوافق حاضرها، ولم تتمكن أيضًا من أن تتكيف مع الحضارة الحديثة» [2] – وفي رأينا فإن التوفيق قد جانب يحيىٰ حقي عندما اتخذ زيت القنديل علامةً علىٰ روحانية الشرق، فجعل بذلك الجهلَ والخرافةَ علامةً علىٰ الإيمان والدين، لأن زيت القنديل لا يعبر عن الدين، إنما يعبر عن الجانب السلبي والسطحي لفهم شعبي خاطئ للدين – في نهاية الأمر يتحقق التوازن

---

(١) – قنديل أم هاشم، ص٣٣.

(٢) – المركزية الإسلامية ص١٦.

النفسي والعقلي والروحي للبطل ليكتشف أن الحل لا يكمن في تصادم العالمين الغربي العلمي، والشرقي الروحي وإنما في تقاربهما، ليكون الحل هو إيهام أهل الحي بأنه يعالجهم بزيت القنديل وهو في الحقيقة يستخدم العلاج الدوائي السليم.

«وخرج إسماعيل من الجامع وبيده الزجاجة، وهو يقول في نفسه وللميدان وأهله: تعالوا جميعًا إليّ فيكم من آذاني ومن كذب عليّ، ومن غشّني، ولكن رغم هذا لا يزال في قلبي مكانٌ لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم مني وأنا منكم، أنا ابن هذا الحي، أنا ابن هذا الميدان، لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد كان إعزازي لكم أقوىٰ وأشد، ودخل الدار ونادىٰ فاطمة: لا تيأسي من الشفاء، لقد جئتُكِ ببركة أم هاشم، ستجلي عنكِ الداء، وتزيح الأذىٰ، وتردّ إليك بصرك، فإذا هو حديد.. وفوق هذا سأعلّمكِ كيف تأكلين وتشربين، وكيف تجلسين وتلبسين، سأجعلك من بني آدم» [1].

إسماعيل هنا نموذج للذات المؤمنة بإمكانية التلاقي الحضاري عبر خطوات مرحلية تدريجية، لوعيها بخطورة الإحلال والاستبدال علىٰ مستوىٰ القيم والمعتقدات وبخاصة الشعبي منها، إن الموقف الأخلاقي للبطل لا يمكن فهمه في إطار ثنائية الخادع والمخدوع وإنما في إطار نزعته التوفيقية الساعية إلىٰ التوفيق بين حضارتين مختلفتين، في التاريخ والرؤىٰ، ليستبدل بالصراع التوفيق.

إن اختيار المبدع عنوان «قنديل أم هاشم» يمكن التعامل معه

---

(١) – قنديل أم هاشم ص٥٦،٥٥.

- في إطار السطوة التفسيرية للنسق التوفيقي الذي آمن به يحيي حقي - بوصفه بنية رمزية تشير إلىٰ إمكانية التجاور بين الحضارتين أو بالأحرىٰ بين مفردات كل منهما، إن القنديل ليس سوىٰ رمز يحيل إلىٰ العلم ودوره الحيوي في إضاءة المناطق المعرفية المعتمة بما يمثل استجابة للمُعطىٰ الذي أسّسته الرؤيةُ القرآنيةُ الداعيةُ إلىٰ إعمال العقل لكي يجتاز الإنسانُ من منطقة معرفية إلىٰ منطقة معرفية أكثر عمقًا تكشف له الكون وذاته وتزيده اقترابًا من خالقه جلّ وعلا، أما الكنية «أم هاشم» فإنها لا تحيل إلىٰ شخصية مرجعية تاريخية بقدر إحالتها إلىٰ حالة مؤطرة بمُعطيات الفهم الشعبي المُنغمس في الأسطورة، إنه التعايش السلمي بين العلم والأسطورة، بين الرسوخ المعرفي والتجلي الشعبي، بين هناك وهنا، هذا التعايش الذي يمنح القنديل فرادته الأسطورية «كل نور يفيد اصطدامًا بين ظلام يجثم وضوء يدافع، إلا هذا القنديل فإنه يضيء بغير صراع! لا شرق هنا ولا غرب، لا النهار هنا والليل، لا أمس ولا غدًا»[1].

- **العصفور.. توازي السياقين**

تتمثلُ روايةُ «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم نسقَ التوازي المُنتَج عبر رؤية ذات مُثقفة، تدور أحداث الرواية في مدينه باريس قبيل الحرب العالميه الثانية وتجسد الأحداث انهيار الاقتصاد وانتشار البطالة، وازدياد الفقر، وفي هذا الجو المشحون يسافر «محسن» الشاب المصري إلىٰ هناك من أجل الدراسة، ويتعرف علىٰ شاب فرنسي يدعىٰ «أندريه» وتنشأ

(١) - السابق ص٥١.

بينهما صداقة، ويعجب «محسن» بفتاة فرنسية حسناء تدعي «سوزي» وبعد محاولات يتعرف عليها ويتصادقان، غير أن العلاقة - التي جعلته يمارس سلوكيات كان ينتقدها من قبل - لا تستمر أكثر من أسبوعين، ليتعرف «محسن» بعد ذلك علي عامل روسي يدعىٰ «مسيو إيفانوفيتش» يرىٰ أن أوروبا فتاة شقراء لعوب لا تهتم إلا بمصلحتها حتي ولو كانت علي حساب شقاء الآخرين، ويكشف «مسيو إيفانوفيتش» لمحسن رغبته في الذهاب للشرق بعدما أدرك أن الحضارة الغربية حضارة ناقصة شوهت الدين لصالح المادة، في مقابل حضارة الشرق التي تمسكت بالقيم الدينية وحفزت أبناءها للتسلح بالصبر أملاً في نعيم الآخرة، وتختم الرواية بوفاة «مسيو إيفانوفتش» وهو يقول ناعيًا حظه لأنه لن يستطيع الذهاب لمنبع الشرق «لقد فات الأوان» [1]، وعندها يصرخ «محسن» مناديًا الطبيب فيرد عليه الحكيم الروسي: «إني أعرف نفسي» [2].

فمحسن - المعادل النصي لشخصية الحكيم - يتمتع برحابة إنسانية ساعدته علىٰ انفتاح منظور رؤيته المؤمنة بحضارة عالمية تأخذ أفضل ما في الحضارتين من كل جميل ونافع وعملي، لتقدِّم للبشرية نور السلام الدائم، وتحتضن كل شيء، مما أنتج نصًا ينزع إلىٰ تحقيق التوازي بين السياقين الشرقي والغربي، عبر استحضار مجموعة من النماذج الإنسانية التي تكشف عن وطأة الأزمة الإنسانية التي تعيشها الذات

---

(١) - عصفور من الشرق، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص٢١٥.

(٢) - السابق ص٢١٥.

البشرية بغض النظر عن المساحة المكانية التي تحضر فيها، فالمثقف الساعي إلىٰ المعرفة والمتمتع بشغف السؤال وفتنته يواجه واقعًا مأزومًا هنا وهناك، كما أن أزمة البطالة واحدة، وحرمان العمال حقوقهم متوافر في السياقين، ورغبة الغربي في التمرد علىٰ منظومته بمحاولة الانتماء للمنظومة الشرقية تتوازىٰ مع رغبة الشرقي في الارتماء في أحضان الغرب، وانتقاد الروسي «مسيو إيفانوفيتش» لسياقه المادي يتوازىٰ مع انتقاد الشرقي «محسن» لسياقه الذي غدا مشوهًا علىٰ حد تعبيره «مهلاً أيها الصديق..إن ذلك المنبع الذي تريد أن تراه، وتلك الأنهار التي تريد أن تشرب منها قد تسمّمت كلها، إن الفتاة الشقراء يوم حقنت فخذها بالمورفين السام لم تترك أبويها سالمين، لقد قضي الأمر، ولم يعد هناك نبع صاف..اليوم لا يوجد شرق، إنما هي غابة علىٰ أشجارها قردة، تلبس زي الغرب علىٰ غير نظام ولا ترتيب ولا فهم ولا إدراك»(1)، وروحانية «السيدة زينب» التي نشأ فيها «محسن» تعارض بالتوازي مادية «باريس» التي عاش فيها، إنها الرؤية المتوازنة التي خولتها قدرة الحكيم علىٰ مجاوزة حُمىٰ الانبهار بالحضارة الغربية التي نلمح بعضًا منها في جولات «محسن» في شوارع باريس وتأملاته الفنية والموسيقية، ينعتق محسن/ الحكيم من غواية الجديد المُفارق ليستعيد شرقه من منظور مُحايد يحترم تقدُّم الغرب ماديًا وتقنيًا وعلميًا وثقافيًا وفنيًا، ويدرك في الوقت نفسه تميزَ الشرق علىٰ مستوىٰ القيم الدينية والروحانية.

---

(١) – السابق ص٢٠٤.

فالعصفور مهما حلق في سماء باريس وحط على أرضها ستظل فرادته الإنسانية مرتبطة بتعالقه بسياقه الشرقي الأصيل، ليغدو تجاور العصفور والشرق في بنية العنوان نبوءة تحمل في تضاعيفها نفيًا للتعارض المتوهم بين الشرق والحرية، فالحرية الحقيقية للذات تظل مرتهنة بالتزامها بقيمها المنبثقة من مرجعياتها الأخلاقية والقيمية والسياقية. وليغدو تحليق العصفور عاليًا واستمتاعه بارتقائه مرتبطًا باستخدامه جناحيه معًا عبر ديناميكية حركية منظمة تؤشر إلى تكافؤ الشرق والغرب وحتمية تعاونهما لصالح ارتقاء الإنسان في حضوره الكلي والشامل.

- **نيويورك..الذات ترى نفسها**

وعندما ننتقل إلى رواية «نيويورك ٨٠» ليوسف إدريس نكون قد انتقلنا إلى نسق جديد من أنساق المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب، وهو «نسق الاكتشاف»، فرواية «نيويورك ٨٠» تنبني على المساجلة الحوارية بين رجل مصري عربي يعمل كاتبًا، وفتاة أمريكية تعمل غانية في الليل وطبيبة نفسية في الصباح، وبقدر اختلاف الثقافتين ومنطلقاتهما الفلسفية والأيديولوجية تكون مساحة التباين على مستوى الحوار.

وبالطبع يمكن ببساطة إعادة تفكيك البِنَى الرمزية النموذجية، فالمرأة التي تجمع بين الثقافة العالية والشهادات الرفيعة والمهنة الحقيرة هي النموذج التقليدي للحضارة الغربية بتقدمها العلمي وبهرجتها المادية وغواياتها المطلقة، وشخصية الكاتب هي المعادل للثقافة العربية المُتحفِّظة والمتمسكة

برؤيتها الثنائية للممارسات الإنسانية، غير أن هذه البساطة تغدو قناعًا شفيفًا لوجه نصي بالغ الدهاء يجاوز التسرع في الحكم على تبني السارد منظور البطل العربي الذي تغوى نهاية الرواية بالحكم بانتصاره ومنطقه على منطق المرأة الغربية وفلسفتها[1].

فالقراءة المتمهلة للنص تكشف أن كلاً من الشخصيتين قد تحقق لها قدر كبير من الاكتشاف المعرفي، لا اكتشاف الآخر فقط، وإنما اكتشاف الذات المتحقق عبر آلية المجادلة، إن كلاً من الكاتب والغانية يتعريان أيديولوجيًا أمام بعضهما، يفضحان ازدواجيتهما، فالكاتب يتبين له أن هناك تناقضًا كبيرًا بين ما يردده لسانه وما يقتنع به عقله، حتى إنه في كثير من الأحيان يقع فريسة لإغواء منطق المرأة، إنه التناقض العربي الدائم بين ما نقوله وما نبغيه، ما نقتنع به وما يفرضه علينا سياقنا، والمرأة تكتشف أن رؤاها تفتقر للمنطق، إنها الحضارة الغربية التي باعت إنسانيتها لصالح ماديتها، تخلت عن قيمها الروحية لصالح مصلحتها الوقتية، إن كلاً من الشخصيتين يصير مرآة للآخر يرى فيها ذاته،

---

(١) – تختم الرواية بانصراف المرأة الأمريكية وهي تصرخ «هي: أنا سأتفرغ فعلاً..سأتفرغ للنظافة، فأنا نظيفة ..أنظف منكم جميعًا...صوتها تحول إلى صرخ، تقف فجأة وبعصبية شديدة تلم حقيبتها وكتابها وأوراقها وتصرخ بأعلى صوتها: أنا نظيفة..نظيفة..بل أنا قذرة ..قذرة جدًا..ولكنني أقولها ..هأنذا أصرخ بها..أنا نظيفة جدًا لأني قذرة جدًا جدًا، أنا أنظف قذرة..أنظف منكم كلكم، القاعة يخيم عليها سكون مشلول تام..الذهول لبرهة طويلة على الوجوه، دبدبة خطواتها المسرعة إلى الخارج» نيويورك ٨٠، يوسف إدريس، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص٥٧-٥٩.

ويكتشف عبرها متناقضاته وعيوبه، ومن ثم تصير الصورة التقليدية للحضارتين الشرقية والغربية الحاضرتين عبر هذين النموذجين التقليديين ممارسةً متعمدة من قِبل السارد لإعادة خلخلة الثوابت والتشويش على الصورة النمطية التي ترى في الآخر كائنًا غريبًا لا يستمد غرائبيته من حقيقته ولكن من مركزية وعي الأنا الذي يصنع الآخر في مخيلته ويقوم بمحاولة تحويل الواقع إلى مساحة برهانية على المتخيل.

إن «نيويورك» تصير هي الفضاء اليوتوبي الذي يحقق هذا الاكتشاف الإنساني ويسمح بالإفادة من ثراء الجدل الفكري بين الشخصيتين، فنيويورك هي بنية تمثيلية للحضارة الأمريكية - التي كان يدرك إدريس البصير سيادتها المستقبلية - التي تأسست على مفهوم الدمج بين أبناء السياقات الحضارية المتباينة عبر مجموعة من القيم العادلة - ولو على المستوى الداخلي فقط - التي تحفظ للذات هويتها الفردية دون أن تحرمها انتماءها الجمعي لسياقها الجديد، وينبغي ألا نتعامل مع رقم «٨٠» المُحيل إلى سنة كتابة الرواية بوصفه رقمًا ساكنًا يحيل إلى ماضٍ، وإنما هو علامة متجددة تحيل إلى المستقبل، إلى الحداثة في تجددها الدائم الذي تتجدد معه الدعوة الملحة للتجادل والتحاور والاكتشاف باعتبارها خطوات رئيسة لتحقيق اللقاء العادل.

- **شهرزاد تحكي عن بروكلين هايتس**

تكْتَسِبُ رِوايةُ «بروكلينِ هايتس» فَرادتَهَا بفَضْلِ قُدْرتِها الدَّاهَشةِ عَلىٰ الانْعِتَاقِ مِنْ أُطُرِ المُتاح والمُمكن والثورةِ علىٰ

رُكَمَاتِ الأنْسَاقِ الإبْداعِيَّةِ التِي ترسَّخَتْ في الوجْدانِ الجَمْعيِّ عَبْر سَنواتٍ طوال، وعلينا أنْ نَعْترِفَ أنَّ ذائقتَنا الاسْتقباليَّةَ تُشاركُ بِقوةٍ في ثَباتِ الوضْعيَّةِ الإبداعيَّة مِنْ خِلال تبنِّيها فعلَ المقاومةِ ضدّ التياراتِ الجديدة التي يرتهِنُ بقاؤها بشراستها في المجابهةِ وقبضِ أصحابها علىٰ جِمار التصدِّي لما يتعرَّضون له مِنْ هجوم حادٍ بوصفهم مُنتهكي قوانين الفن ونواميسه، وذلك علىٰ الرغم من الاتفاق علىٰ أن الفعلَ الإبداعيَّ بوهيميٌّ في جوهره، وحاملٌ لفلسفتِه الخاصةِ المُتأبِّية علىٰ التقنين، تشاركُ ذائقتُنا في هذا المضمارِ بجنوحِها إلىٰ ما اعتادتْ علىٰ تعاطيه وألفتْ استقباله، غير أن الفطرةَ السليمةَ لهذه الذائقة تجعلها علىٰ استعداد كامل للتزحزحِ عن موقفها لصالح المُتغيِّرات الجماليةِ التي تمسَّكتْ بحقِها في البقاءِ مُتناغِمةً بهذا مع فلسفةِ الإبداعِ الحقيقي المُرتَهِنِ ببثِ روحِ الجديدِ في الحاليّ بشكلٍ تدريجيٍّ ناعمٍ أو فوريٍّ ثائر، تستجيبُ «ميرال الطحاوي» - التي وقَّعتْ عقدًا ضِمنيًّا مع النجاح منذ إصدارها روايتها الأولىٰ «الخباء» ووصولاً إلىٰ روايتها الأخيرة هذي، ومرورًا بروايايتيّ «الباذنجانة الزرقاء» و«نقرات الظباء» - إلىٰ طموحها النافر في التغيير والتطوير فتخرج عملاً لا يمكن رد فاعليته الجمالية إلىٰ عنصر واحد مثل تنامي الكفاءة الأدائية لصاحبته بفضل تمرسها في الحكي وخبرتها الطويلة في النهوض بفعل القص، أو إلىٰ طبيعة المرحلة الحضارية داخل الحضَّانة العربية المُرحبة بأنماط الإبداع كافة الممهورة باسم النساء، فضلاً عن هذين السببين فإن سببا رئيسا يتدخل ليحفظ للنص وجاهته الجمالية

وهو سبب يتعالق بالجنوح إلىٰ مخالفة السائد، ونقصد بهذا قدرة هذا العمل اللافتة علىٰ رصد إحدىٰ أبرز الحالات الإنسانية التي ظلت حكرًا علىٰ الذات الذكورية لسنوات طوال علىٰ مستويي الحضور المرجعي للمؤلف أو الحضور المتخيل للشخصيات، إنها حالة الاغتراب المادي والمعنوي، فقد ألفنا أن يكون بطل الروايات التي تعنىٰ بفكرة الاغتراب والخروج والارتحال رجلاً بالمفهوم الجنسي الكامل، أما المرأة فقد كان نصيبها من هذه الحالة الثرية في أفضل الأحوال الجانب النفسي أو الروحي، ليغدو الاغتراب النفسي هو البديل الممكن للساردات، وحتىٰ عندما كان النسق الإبداعي يسمح للمرأة أن توظف فعل الاغتراب النفسي فكان لابد أن يتم تأطير هذه الممارسة بالحس الذكوري فيقحم الرجل في تضاعيف النص ليكون حضور المرأة مرتبطا بحضور حضرة المحترم زوجها داخل العمل وإن تم تغييبه علىٰ مستوىٰ الحكاية والخطاب، ويبدو أن ميرال الطحاوي قررت أن تثور علىٰ ثنائية التابع والمتبوع، لتكون واحدة من القلائل اللواتي فُتن بتحطيم تابوهات عتيقة، تفعل ميرال هذا لتخوض عبر هذا العمل تجربة الحكي عن بطلة تقوم بالسفر إلىٰ الولايات المتحدة بعد أن هجرها زوجها الخائن ، تسافر إلىٰ «بروكلين هايتس» بمصاحبة طفلها لتبحث عن العمل والحب والذات، إنها حالة داهشة، قد لا تصيب الكثير مننا بالاستغراب لأنهم كثيرا ما عايشوا هذه الحالة علىٰ مستوىٰ حياتهم المرجعية لكنها بلا شك ستصيب الوعي الإبداعي المحافظ بمزيد من الاندهاشات

تجاه هذه التيمة البليغة، تيمة الاغتراب النسائي بأحواله كافة ومقتضياته الشاملة.

- **الهروبُ إلى الذاكرة**

مُنذ أطلق «رولان بارت» دعوتَه الشهيرةَ المُحرِّضة علىٰ قتل المُؤلِّف - ومكافأة قاتله بنقل الملكية الذهنية والأيديولوجية للنص لصالح هذا القاتل - والمتعاطين مع علم السرد معظمهم يحاولون مقاومة رغبتهم المتقدة في إقامة الجسور العلاقية الأثيرة الواصلة بين المؤلف الخارجي وملابسات حضوره علىٰ المستوىٰ المرجعي وعالمه السردي بشخصياته المتخيلة، حاول البعض تفادي تهمة الخروقات المنهجية بالتواري خلف بعض الأجهزة الاصطلاحية التي لا تجرح الإطار المنهجي لعلم بارت ونظرائه مثل «المؤلف الضمني»، وحاول البعض الآخر الالتفاف حول النظرية بالبحث عن إطار منهجي أكثر رحابة يمكن تهجين النظرية السردية بروافده مثل «التاريخية الجديدة» أو «النقد الثقافي»، وعلىٰ الرغم من أن هذه المحاولات لتحقيق المواءمة بين رؤية بارت والرغبة الإنسانية الفطرية في التلصص علىٰ مُرسِل النص -عبر إخضاع نصه للممارسة التحليلية اللاهثة خلف إنتاج قوائم تعدد مظاهر التشابه بين مسار الشخصيات الحكائية للنص ونظيراتها الواقعية لمؤلفه - تصطدم في كثير من الأحيان بدهاء السرد ومهارته في الانفلات من براثن المتلقي المتحفز لصيد الروابط واغتنام المتشابهات، علىٰ الرغم من هذا فإن نصوصًا إبداعية أخرىٰ يعمد ساردها أو بالأحرىٰ مؤلفها إلىٰ تفجير هذه الطاقة

المستنفرة في ذهنية المتلقي وكأنه يدفعه إلىٰ الاستمتاع بلذة الربط بين هذا المؤلف وبطل العمل، فتتجلىٰ هذه النصوص بوصفها نصوصًا سيرية تخاطب هذا الحس الفطري وتدعو للقفز فوق الأسلاك التنظيرية الشائكة لبارت وأقرانه من الشكلانيين، لتظل هذه النصوص مُتمتعةً بمذاقها الخاص الذي يصنعه الكاتب بتأسيسه ثنائيتي البطل/ المؤلف، والنص/ السيرة، ونذكر في هذا المقام أيام طه حسين وزهرة عمر توفيق الحكيم وسجنه وغيرها من الأعمال التي تماستْ- أو هكذا ظننا – مع ما نعرفه عن سيرة مؤلفيها دون أن يفطن المتلقي – في كثير من الأحيان – إلىٰ أن هذا الربط ربما يكون في حقيقته لعبةً سردية يتلذذ المبدع بتذوق نتائجها عندما يجد الجميع يلهثون خلف علاقات التشابه بينه وبطله، وتبدو رواية «بروكلين هايتس» محتفظةً بدرجة عالية من هذا النزق الإغوائي، من خلال ما تصنعه من علاقات المشابهة بين بطلة العمل ومؤلفتها، فبطلة الرواية «هند» قادمةٌ من بيئة بدوية «تلال فرعون» وهو ما يتوازىٰ مع ما يعرفه المتلقي عن نشأة ميرال في بيئة بدوية حيث وُلدت في مدينة الحسينية بمحافظة الشرقية وهي ابنة لقبيلة «الطحاوية» التي تعد من أهم القبائل البدوية المصرية وأكبرها، كما أن بطلتنا مُتخصِّصة في اللغة العربية وميرال كذلك فقد حصلت علىٰ درجة الدكتوراه عن أطروحتها «روايات الصحراء في الأدب العربي» وعملت مدرسةً بقسم النقد والأدب في جامعة القاهرة، إما عن هجرة البطلة لأمريكا وعملها في مجال تدريس اللغة العربية للأجانب

فالمتلقي يعلم جيدًا أن ميرال فعلت الأمر عينه حيث تعمل منذ ٢٠٠٦م أستاذًا زائرًا في العديد من الجامعات الأمريكية، تتعاضد هذه العلامات ويضاف إليها ما تقوله المؤلفة نفسها لتجعل هذه الربط حائزًا لمشروعية تداولية تستمد انسجامها وتناغمها من المراوحة بين داخل النص وخارجه، تقول ميرال «أنا كلُّ نساء روايتي وليس هند فقط، ولا حاجة لي للاعتذار عن تلك الخطيئة..يمكن للكاتب أن يستفيد من كل المحطات في حياته، ويمكن له أيضًا استخدام كل التجارب والشخصيات المحيطة به، الكاتب قادر طوال الوقت على استلهام الواقع وخيانته في الوقت نفسه، كل كتابات جيلي كانت تقترب من السيرة بشكل أو بآخر، حمدي أبو جليل، مصطفى ذكري، منتصر القفاش، هل يستطيع أحد أن يقول إن أعمالهم منفصلة عن السيرة؟ أنا نفسي لا أستطيع معرفة الفارق بين ما هو سيرة في رواياتي وما هو محض ابتكار» الكاتبة مُنتجة النص تعترف بعلاقة التشابه على مستوى الوعي أو اللاوعي بينها والشخصيات النسائية لروايتها وأهمهن «هند» ومن ثم يغدو نفي هذه العلاقة بحجة منهجية القراءة من قبيل المكابرة النقدية لهذا سنستبدل في كثير من الأحيان مصطلح «المؤلفة» بمصطلح «الساردة» واضعين أنفسنا تحت مقصلة المنهجية الحادة متمثلين روح سبارتكوس المعلق على مشانق الصباح وهو ينشد كلماته الأخيرة في ملحمة دنقل الشهيرة.

يبدو اختيار «ميرال» اسم «هند» أول مؤشرات رغبتها الملحاحة في إفعام النص بالحس التغريبي، فـ«هند» اسم عربي

يضـرب بجـذور في المرجعيـة التاريخيـة للـذات العربيـة في حضورها الإبداعي منذ كان الشاعر القديم يقول لها:

يا هُندُ حَسبُكِ مِن مُصارَمَتي لا تَحكُمي في الحُبِّ بِالظَنِّ

«هنـد» الاسـم الـذي اختـاره النُّحـاةُ العـرب ليكـون أيقونـةً للمرأة الحاضرة في متون دستور التراكيب العربية وكأنهم كانوا يؤكـدون بطريقـة غيـر مباشرة علىٰ حتمية تحقيق التكـافؤ بين الرجل/ المذكر (زيد) والمرأة/ المؤنث (هند) وهـم ينظِّـرون لقواعـد لغتهم، «هنـد» التـي تحضـر في المعـاجم صنوًا للعشق والمغازلة ومقترنة بالحسم والقطع، هـذه الأصالة العربيـة علىٰ مستوىٰ البنية الاسمية للبطلة عندما تأتي في هذا السياق الروائي حيث صاحبة هـذه العلامـة الاسـمية تعيش في مجتمع أبعـد ما يكون عن بيئتها الأصيلة يدفعنا للتساؤل عن هـدف المؤلفـة من هذا الاختيار باعتبار أن الأدب الجاد لا محل فيه للممارسات العبثية أو المجانية، يبدو التفسير الأكثر منطقية من وجهة نظرنا أن «ميرال» تسعىٰ منذ بداية روايتها إلىٰ إشعار المتلقي بالتناقض الذي سيشكِّل عنصرًا حاسمًا من عناصر البنية الدرامية للنص، هـذا التنـاقض الـذي سـيتم ترجمتـه علـىٰ مسـتوىٰ العمليـة الاستقبالية - أو هكذا رغبت المؤلفة - إلىٰ حالة تعاطف مع البطلة التي تعاني نتيجة وجودها في سياق لا تفهمه ولا يفهمها، ويـزداد هـذا التعـاطف بفضـل البـذخ المعلومـاتي الـذي تقدمـه الساردة عن تاريخ بطلتهـا، ومعاناتهـا مـع زوجهـا الـذي اختفـىٰ فجأة بعد أن أذلها بخياناته المتتالية، ليغدو السفر إلـىٰ الولايات المتحـدة فعـلاً يجـاوز الممارسـة الرحليـة بطقوسـها التقليديـة

ليتحول إلىٰ غاية تمثل للذات حلاً سحريًا ظلت تبحث عنه طويلاً، إنه نوع من أنواع الكفر بماض لم يمنح الذات ما تستحقه، ماض سحق طموحها وبدد أحلامها، ماض لابد من الخلاص منه عبر مجاوزة الفضاءين المكانين والزماني المحضين له.

«تلال فرعون» هذا هو الفضاء المكاني الذي يلح علىٰ الذات بشكل دائم، إذ نلفي أنفسنا في هذه الرواية بإزاء تقنية سردية لافتة، وهي تقنية التقابل، فلا يوجد حدث يمر بالبطلة الآن إلا وتستدعي ساردة النص معادله الماضوي، ولا توجد شخصية تدخل البطلة في علاقة معها إلا ونجد النص يستدعي نظيرتها السابقة، وكأن ميرال الطحاوي تستعين بخبرة سلفها الشعري الذي أدرك قيمة وضع الأشياء في مقابل بعضها لكشف حدود التشابه والتباين بين سياقيها.

إن وضع الماضي في مقابل الحاضر، والهنا في مقابل الهناك يتم عبر الانفلات الدائم من ثنايا المعيش والهروب إلىٰ الذاكرة، يتكرر فعل الخروج ولكنه يتم هنا عبر ممارسة ذهنية داخلية، فالذات التي خرجت فعليًا من واقعها القديم تعود إليه مرة ثانية وبصورة متكررة علىٰ مدار الرواية، فكل مكان أو شخصية أو حدث في «بروكلين هايتس» يقابله بصورة مباشرة مكان أو شخصية أو حدث في «تلال فرعون»، وكأن الذات لم تكن مخلصة في رغبتها في الانعتاق من هذا الماضي وكأنها لم تكن صادقة عندما صرحت برغبتها في تحقيق حلمها بالهجرة إلىٰ نيويورك.

إنه الصراع الذي يزداد وهجه بمقابلة الأطراف والمقارنة بينها، بين «بروكلين هايتس» و«تلال فرعون»، فعندما نضع اسم المكان الجديد» بروكلين هايتس» في مقابل اسم الفضاء القديم «تلال فرعون» تتبدىٰ عناصر المشابهة؛ الارتفاع حاضر في الفضاءين، مجاوزة السائد والارتقاء فوق المعظم الاعتيادي، العلو الذي يتيح لنا النظر إلىٰ ما يحيط بنا، إلىٰ ماض مشوش نحتاج إلىٰ مراجعته من حين لآخر، وإلىٰ مستقبل ضبابي يظل في حاجة دائمة إلىٰ إمعان النظر فيه، الفراعنة رمز الانتماء إلىٰ الجذور حيث الماضي الذي تلجأ إلي الذات بواسطة ذاكرتها الانتقائية لتحقيق رغبتها الارتقائية في تحقيق التكافؤ مع حاضر مفعم بمظاهر الاغتراب والحداثة.

وإذا كانت الممارسة السردية الداخلية تضع «بروكلين هايتس» في مواجهة «تلال فرعون»، فإن القراءة التحليلية المنفتحة علىٰ آفاق عالمية تحيل إلىٰ رواية برونتي الشهيرة «وذرينج هايتس»،هذه الإحالة التي تدفعنا إلىٰ رؤية العملين في إطار علاقة تماثل؛ حيث تشكل تيمة الخروج العنصر المفصلي في الروايتين، وتمثل الرغبة في الثأر من الماضي واستدعائه بشكل مستمر أحد ممارسات الشخصية الرئيسة، أما النهاية العاكسة لعدم شعور الذات الخارجة والساعية إلىٰ الانتقام بعدم الراحة فإنه يتحقق في النصين باعتبارها نتيجة حتمية للتحرك عبر استراتيجية النيل من السابق لا النظر إلىٰ المستقبل، إن عملي برونتي وميرال يرتكزان علىٰ عنصر رئيس وهو الانتقام، الانتقام من الذات الذكورية في عمل ميرال ومن السياق الاجتماعي

المحيط في عمل برونتي.

والسؤالان اللذان يُطرحان هنا لماذا تلجأ الساردة إلىٰ توظيف تقنية المقابلة بين الماضي والحاضر؟ ولماذا تجتر البطلة الهاربة من واقعها الشرقي هذا الواقع بمفرداته الكاملة؟ لا يمكن الجزم بأن هناك إجابة محددة وثابتة عن هذين السؤالين، حيث يصير للمتلقي حرية تحديد البؤرة الدلالية للنص طبقًا لما يطرحه عليه النص من مؤشرات ووفقًا للدلالة التي توجهه إليها قراءته الذهنية والروحية للنص، وبوصفي متلقيًا قبل أي شيء فقد تخيرت إجابتي الخاصة التي لا ألزم بها غيري، إنها الرغبة في إعادة رسم الوجه الآخر لفكرة الصراع الحضاري، فلا شك أن الرواية بنهايتها المنفتحة التي تجعل البطلة هند نقابل (ليلىٰ السعيد) أو (مدام ليليت) التي هجرت زوجها وابنها في الماضي هربًا من حياتها المملة والرتيبة لتهاجر إلىٰ بروكلين ليكبر ابنها بعيدًا عنها ليلتقيا بعد سنوات طويلة بعدما بدأ المرض يزحف إليها لتنعدم ذاكرتها تمامًا ويصيبها (الزهايمر)، وتحس (هند) إحساسًا غامضًا أنها هي نفسها (ليليت) وأن هذا هو مصيرها المحتوم ليسيطر عليها فزع و خوف هائل من المستقبل.

ومقارنة هند بين حالتها وحالة ليلي تغوي باعتبار الرواية إحدىٰ حلقات روايات الصراع الحضاري التي تحذر المتلقي العربي من غواية الغرب وتقر بحتمية الانفصال بينهما حتىٰ لا يتسبب أحدهما في إقصاء الآخر وتدميره، غير أن المتلقي الحصيف يمكنه أن ينجىٰ بذاته من حمأة هذه الدلالة المضللة

عندما يعيد هيكلة الرواية ممارسًا التقنية ذاتها التي اعتمدتها الرواية، تقنية المقابلة، المقابلة بين الشخصيات، وأهمها شخصية هند والجدة.

«تدرك الآن أنها صارت جدتها أكثر من أمها، تذكرت كيف كانت تجلس دائمًا في حجر جدتها مجرد طفلة صغيرة ضجرة..كانوا يسمونها الضيفة برغم أنها لم تغادر بيتهم قط، يقولون عنها الضيفة نامت، الضيفة قامت..الضيفة قروية صغيرة ومنكمشة علىٰ ذقنها وشم أخضر، وعلىٰ ظهر يديها مزيد من النقوش. لغرفتها دائما رائحة شمع معطر. تقول أمها جدك مقاوي الله يرحمه كان طويل وعريض.. تزوج بنت العرب وبنت العجم، ولم ينجب إلا منها تلك القروية» ص٤٢

إن استعادة البطلة لتاريخها المنصرم يحقق لها نوعًا من التطور في الوعي الذي يجعلها تدرك الحدود الوهمية التي كانت تظن أنها تفصل بينها وسياقها الفائت، يتم هذا باستحضار نموذجين الأم والجدة، فبعد أن يقدم لنا النص أسانيد اقتناع البطلة بمفارقة الشخصيتين لها واختلاف طبيعتهما عنها يتم تشظية هذه المسافة بآلية ناعمة تدفع البطلة إلىٰ الإقرار بتشابهها مع أمها التي كانت تختلف معها كثيرًا، قبل أن تعترف بتشابهها أكثر مع جدتها التي كانت تحمل لقب «الضيفة» لأنها كانت غريبة تمامًا مثل هند، كانت لها حياتها الخاصة التي تصنعها بعيدًا عن أعين المحيطين بها الذين ظلوا يتعاملون معها بحذر مثلما حدث مع هند هنا في بلاد العم سام، الجدة التي لا تزال تعيش في ماضيها أكثر من حاضرها وهو العالم الحقيقي الذي

قررت هند بمساعدة ميرال الطحاوي العيش فيه.

إن هذا الاعتراف يظل مرتبطًا بالحاضر، بالهنا، الذي كان «هناك» في كثير من الأحيان، باستبدال الرؤية الواقعية بالرؤية الذهنية التي ينسخها الخيال، بتبدد العوائق والسياجات الذهنية التي تفصل بين العوالم، إن التوحد بين هند والجدة «الضيفة» علىٰ مستوىٰ تجربة الاغتراب التي تحضر هنا متجردة من طابعها المادي المرتبط بمغادرة المكان يكشف تأثيرات النظام العالمي الجديد في تدمير العديد من الأنساق التي ظلت راسخة لعقود طويلة وإعادة هيكلة المفاهيم الإنسانية بعيدًا عن النزعات المنغلقة سواء أكانت نزعات دينية أم جنسية أم قومية، فالعولمة بوجهها الحقيقي - بعيدًا عن طرائق توظيفها لتحقيق مطامع استعمارية جديدة - قوضت فكرة الحدود وأحدثت تطورًا في الوعي بمفهوم الانتماء، ليصبح الشعور بالوطن في بلاد العم سام ممكنا والشعور بالاغتراب في «تلال فرعون» جائزًا، ومن ثم يغدو تماثل «هند» مع «الجدة» بشارةً بأحادية الذات الإنسانية علىٰ مستوىٰ الأفعال والمشاعر، ونبوءة بحتمية الإقرار بتماثل الإنسان في كل زمان ومكان حتىٰ وإن ظل لسنوات يعتقد أن ثمة فوارق شاسعة تفصل بينه وبني جنسه.

وتجدر الإشارة إلىٰ أن وعي هند بمدىٰ تشابهها مع جدتها لم يتم سوىٰ بتوافر مساحة مكانية وزمانية تفصل بينهما، إنها فترة الابتعاد الضرورية لحفز الذات علىٰ مراجعة مواقفها وثوابتها، لوضع ماضيها نصب عينها والنظر إليه بعيدًا عن ضغوطات الواقع التي تشوش علىٰ رؤية الذات، وإذا كانت هذه

المساحة لم تتحقق لهند سوى بالهجرة لبلاد العم سام فإن الرواية تؤكد أن لدينا الفرصة المثالية الآن لتحقيق هذه المراجعات الذهنية بخلق مسافة ذهنية بيننا والمواقف المتباينة قبل تبني موقف محدد تجاهها بعيد عن الحسابات الغيبية والأنثربولوجية التي لا تحقق سوى الراحة النفسية للذات.

إن تشابه هند والضيفة تؤكد أن كلاً منهما ليس سوى أحد مظاهر تجلي الآخر، هذا الآخر الإنساني في حضوره الواقعي الفطري لا المتخيل الذهني الذي يتم إنتاجه بفضل خبرة معلوماتية فردية ومتناقضة ومضطربة في كثير من الأحيان، هذا المتخيل الذي يستحيل واقعًا بالاقتراب أكثر من الآخر وإن تم ذلك عبر تقنية الابتعاد، إنها الدعوة الإبداعية المفتوحة لفك قيود الألوان والأشكال والأجناس واللغات التي تعوق التواصل الإنساني، لتغدو الرحابة الإنسانية والقدرة على امتزاج الحضارات وإمكانية التعايش بين السياقات المختلفة هي البؤرة الدلالية للنص.

- **الوعي المُتشدِّد للمرأة**

تبادر الكثير من المبدعات بالرفض المقترن بالانفعال فور سماعها مصطلح «الأدب النسائي» – أو الأدب النسوي أو أدب المرأة – معلنات رغبتهن الملحاحة في حذف هذا المصطلح من متون الكتب النقدية، محتجات بكون هذا المصطلح ينطوي على رؤية عنصرية تجعل من الجنس معيارًا تفاضليًا يتحكم في تحديد قيمة النصوص ولو بشكل مبدئي مما يجعله موجهًا غير محايد تجاه القيمة الجمالية للنص، ودعوة مباشرة للمتلقي

للدخول إلىٰ النص مرفودًا بخبرة اتخاذ موقف ثابت من النص المحايد في حضوره الافتراضي، علىٰ الرغم مما يستند إليه هذا الموقف من أسانيد مؤطرة بالسمة المنطقية فإن مقاربة النصوص الممهورة باسم أنثىٰ تؤكد أن ثمة عناصر فنية تميز هذه النصوص وتكسبها طابعًا خاصًا، هذه المظاهر التي يسهم انتماؤها وحضورها العفوي أو المتعمد في إفعام النصوص التي أنتجتها المبدعات بنكهة خاصة قد يعجب بها البعضُ ويقع في غرامها أو يعافها ويرفضها ولكنه في الحالتين كلتيهما سيظل مؤمنًا أنها ثمة رائحة فريدة تفوح بها هذه النصوص نتيجة ما اكتسبته مُنتجتها من خبرة عميقة في استقبال النصوص وهضمها ثم إنتاجها وطبعها ببصمة أنثوية ناعمة وثائرة في الآن ذاته.

وتبدو ظاهرة تسليب شخصية الرجل واحدةً من أكثر العناصر توافرًا في إبداع المرأة، وإن تباينت أوجه حضور هذه الشخصية بين أب أو زوج أو ابن أو حبيب، والواقع يؤكد أن رواية «بروكلين هايتس» لم تستطع الانفلات من براثن هذه الممارسة النسائية، حيث نلفي الساردة تطرح علىٰ المتلقي عددًا من النماذج الإنسانية الذكورية التي يشوبها مظاهر القبح والتشويه مما يدفعنا إلىٰ الجزم بتواطؤ الساردة والمؤلفة لإبراز هذا الطابع السلبي لشخصية الرجل.

وتعد شخصية الزوج أكثر الشخصيات التي نالت نصيبًا وافرًا من عملية التشويه، إذ حشدت الساردة مجموعة من القرائن المغرقة في السلبية وقامت بإفعام الشخصية بها:

«قالت إنها تتذكر المرة الأولىٰ التي رأت زوجها يغازل امرأة

أخرىٰ، كان ذلك في بيتها وكانت تلك المرأة صديقتها كل من عرفن الزوج كن صديقاتها، أو خططن ليصبحن صديقاتها بعد ذلك لم تفهم حتىٰ الآن ما الحكمة في ذلك» ص٩٩

«ذات صباح وبعد أن أنهىٰ زوجها حمامه الصباحي وأراق كثيرًا من العطور واختار ملابس داخلية من القطن الأبيض. وضع بجامة من الحرير الأسود..خرج ولم يعد ثانية، بعد عدة أشهر وضعت «هند» في عدة حقائب كل ما تبقىٰ لها في البيت وغلفت الأساس بالواقيات البلاستيكية وجرت حقائبها ومضت، كل ما تركه لها الزوج كانت تأشيرة سفر سمحت لها بدخول البلاد البعيدة وطفلاً يجر بدوره حقيبتين» ص ١٩

فشخصية الزوج تجتمع فيها صفات العنف والخيانة والهروب وعدم تحمل المسئولية وغير من القرائن التي منطقت اعتراف البطلة بكونه السبب الرئيس في انفجار بركان التمرد داخلها وكأن البطلة ومن خلفها الساردة ومن ورائهما المبدعة تحمِّل شخصية الزوج الآثار السلبية كافة لرحلة البطلة إلىٰ نيويورك باعتبار أن فعل الخروج لبروكلين هايتس هو رد فعل لممارساته السابقة وأحد تبعاتها المباشرة.

والشخصية الذكورية التي يتم تسليبها هي شخصية الأب، ولكن يبدو أن ميرال الطحاوي ابنة البيئة البدوية قد وقعت في حيرة بين رغبتها في العزف علىٰ الطابع السلبي لشخصية الأب رمز السلطة الذكورية القاهرة وبين خشيتها من إقامة المتلقي علاقة مباشرة بين الأب بوصفه شخصية حكائية للبطلة «هند» والأب في حضوره المرجعي باعتباره والدًا لميرال الطحاوي

نفسها، وهو ما أدركت ميرال إمكانية حدوثه بسهولة بفضل الثراء المعلوماتي داخل الرواية الذي يغوي بتأسيس علاقة تشابه بين «هند» و«ميرال»، غير أن ميرال الخبيرة بمتاهات الممارسة السردية والمالكة لخرائطها والحائزة علة مفتاح مغاليقها، وجدت الحل في إيجاد بديل لشخصية الأب يتم تحميله بالصفات السلبية كافة دون القلق من الربط بينه ووالد ميرال، يتمثل هذا البديل في «محمود البقال» والد «نهىٰ» صديقة البطلة، هذا الأب البديل الذي مكن الساردة من مواصلة دورها في التنميط السلبي للشخصيات الذكورية

«وسيكون صوت أبيها عم محمود البقال ليس كما يألفه زبائنه مسالمًا وطيبًا وواسع الصدر في الشراء والبيع والفصال، تسمعه يفح بشراسة واصفًا زوجت « أنت طوبة يا بنت الكلب، تبكي أم نهىٰ وتشكو آلمًا تحطم رأسها إلىٰ نصفين..»

لا يمكن التعامل مع هذه الصورة لشخصية الأب ببراءة استقبالية تتعارض مع الخبرة السردية لباثة النص، والحقيقة أن التعامل مع الأب عبر هذه الشفرة السلبية تحيل إلىٰ مفهوم التكافؤ في الفكر النسائي، التكافؤ علىٰ مستوىٰ السلطة فإذا كان الأب – الذي يتجرد هنا من مفهوم الأبوة الاجتماعية بحدوده الضيقة ليغدو دالاً رمزيًا يحيل إلىٰ مفهوم السلطة البطريريكية – قد استطاع أن يمارس قهره للابنة والزوجة بفضل ما منحه المجتمع من سلطات خولت له التحكم في مصائر ما يقع تحت سلطته من شخصيات نسائية، فقد حان الآن دور المرأة بما حازته من سلطة إبداعية مطلقة أن تمارس طقوس هذه السلطة

وتتحكم في مصير شخصية الأب وتعيد رسمها عبر ممارسة انتقامية وكأنها تثأر من الأنساق الاجتماعية الجائرة على المستوى الإبداعي ، محققة بهذا شكلاً من أشكال التوازن بين الماضي والآني، والمذكر والمؤنث، والغائب والحاضر، والتاريخي والسردي، والواقعي والمتخيل .

ويبدو أن لجوء الساردة إلى التوسل بحيلة النموذج الأبوي البديل لكي تفرغ عبره رغبتها الانتقامية بعيدًا عن شخصية والد البطلة لم يحقق للساردة الراحة الكافية، ولم يقنع طموحها العفي بالثأر من كل مذكر يستبد بسلطة ما فنلفيها تعود إلى شخصية والد البطلة لتنثر في ثنايا حديثها عنه بعض الإشارات التي يسهم جمعها في إيصال الدلالة المستترة للمتلقي، فالأب الذي يبدو للوهلة الأولى محاطًا بأكاليل القرائن الإيجابية يظهر على المستوى العميق بوصفه شخصية أخرى.

«تعرف أن أباها هون أشياء كثيرة على المغتربين، أمثال إيميل الناظر وشامل الصيدلي وككثيرات من المغتربات أيضًا..اعتادت «هند» أن تحمل لهن صواني الفطور والعشاء في مقر إقامتهن في المضيفة، كان أبوها أيضًا مولعًا بأعمال خيرية كثيرة كحل قضايا النزاع العالقة بين العائلات، وكان يفعل ذلك بسعادة وقدرة فائقة على الإقناع... ساعتها ستتحول الجلسة الهانئة إلى خلاف لا يمكن احتواؤه، سيغضب ويخرج من الباب الشرقي تاركًا مزيدًا من الكلمات المبعثرة عن الغم والهم والقرف، يخبط الباب الزجاجي عدة خبطات ويخرج ويبيت في المضيفة البعيدة المطلة على تلال فرعون» ص٦٨-٦٩

إننا هنا بإزاء شخصية متناقضة تشبه شخصية السيد أحمد عبد الجواد، شخصية تملك أفقين تتحرك فيهما؛ أفق خارجي وأفق داخلي، داخل الأسرة - وهو ما يعني البطلة والمتلقي علىٰ حد سواء - يظهر شرسًا قاهرًا للأم رمز السلطة الماتريكية ومتحكمًا في أدق الأمور بينهما محققًا الإقصاء الكامل لها، وهو خارج هذا الأفق يبدو متعاونًا مخلصًا للسياق ومادًا يد المحبة للجميع، إنها الازدواجية المعيارية التي ترصدها الساردة بآلية شفيفة، ولكنها دالة.

ولا تنجو الشخصية الأمريكية من هذه الممارسة النسائية ونموذجها هنا «تشارلي» الذي تتحدد قرائنه السلبية في عدم احترام المرأة والاكتفاء بالنظر إليها بوصفها سلعة لا يرجىٰ منها سوىٰ المتعة الحسية في أدنىٰ درجاتها.

إن العلاقة بين «هند» وتشارلي وتباين ردود أفعال البطلة تجاهه من الخوف منه إلىٰ الإعجاب به ثم النفور منه، يمكن النظر إليها بوصفها دال رمزي لعلاقة السياقين الشرقي والغربي، فالتعامل مع السياق الغربي يتم عبر مرجعية ذهنية مشوشة ومضطربة ولكنها مغرقة في السلبية في كثير من الأحيان، وباقترابنا الفعلي من هذا السياق تتبدل الرؤىٰ لتصل في بعض الأحيان إلىٰ حد الإعجاب والانبهار بهذا النموذج، وفي بعض الأحيان يتبدد هذا الانبهار نتيجة التماس مع هذا العالم الجديد علينا وكسر الفواصل الذهنية الفاصلة بيننا، فـ«هند» باقترابها الشديد من «تشارليط يتبين لها أنه معادلاً للنفعية الغربية التي تعطي لتأخذ وتمنح لتحوز، لكل شيء عنده ثمن، ولا يوجد شيء دون مقابل،

و«تشارلي» نفسه عندما يبدأ في الإنصات إلىٰ «هند» وحكاياتها عن أبيها وأمها وتلال فرعون يصاب بالاندهاش والاستغراب ثم النفور منها باعتبارها قادمة من سياق متخلّف ومختلف يتعارض مع سياقه كما يظن، إن الساردة تطرح هنا قضية بالغة الأهمية، وهي أن الحوار قد يكون في كثير من الأحيان خطوة مهمة في طريق التفاهم وائتلاف المختلفات ولكنه يكون في أحايين أخرىٰ بداية للتأكد من استحالة التواصل وحتمية الفراق، والأمر في الحالتين يرتهن بنوايا المتحاورين واستعدادهما للتنازل في سبيل قطف ثمار المشترك الإنساني.

- **عودة الابن الضال**

علىٰ الرغم من أن شخصية «هند» تحفز إلىٰ اعتبارها الشخصية الرئيسة للرواية، فإن شخصيات أخرىٰ تحضر داخل النص بوصفها شخصيات منافسة لهند علىٰ مستوىٰ بطولة العمل، وتعد شخصية الابن المثال الأوضح علىٰ هذه النوعية من الشخصيات المراوغة التي تناوش شخصية هند وتستلب منها بعضًا من طابعها البطولي، وتبدو الساردة عامدة إلىٰ تأسيس هذه النوعية من البطولة المشتركة عبر طرائق متعددة أهمها استحضار شخصية الابن بالتوازي مع حضور شخصية الأم «هند» ليطل علينا الابن صنو أمه منذ الصفحات الأولىٰ للرواية، ويؤشر هذه الحضور الأولي إلىٰ التكافؤ المعنوي والذهني بين شخصيتي الابن والأم علىٰ الرغم مما يفصلهما من سنوات عمرية، هذه السنوات العمرية التي تآكلت قيمتها وأهميتها بفضل أدوات الزمن الجديد التي استطاعت اختصار

مفهومي الزمان والمكان بآليات يجيدها هذا الجيل الجديد الذي يعي جيدًا دوره في هذا العالم الجديد.

خرج طفلها من تحت الأغطية، وفتح عينيه متسائلاً:

-ماما إيه اللي حصل؟

- أوباما فاز.

ابتسم ثم أغمض عينيه ونام..في الصباح هزها من كتفها، وسأل السؤال مرة ثانية:

- أوباما فاز..صحيح يا ماما؟

- أيوه

يركض وراءها من الغرفة الضيقة إلىٰ المطبخ الأضيق، وهو يعدد قائمة آماله التي علقها في رقبة أوباما، تقف ساهمة أمامه، لأنها تخشىٰ أن يتهمها بإهماله وينهمك في البكاء كعادته، تهز رأسها وتكتفي بكلمة أيوا التي صار يكرهها، وهي لم تعد تملك غيرها لأنها كلمة لا معنىٰ لها، ولا تؤكد النفي أو الإيجاب، تعني فقط وماذا بعد؟.

- أنا لازم أقول لأوباما أن هناك أشياء كثيرة لازم تتغير

- طيب.

- لازم يغير الانفيرومنت والرين فورست وجوجرين إفري وير ويغير مصر..ممكن؟

- إن شاء الله مل حاج ستصبح خضراء.

- أنا ممكن أعمل انتخابات وأفوز زي أوباما؟

- كل شيء جائز.

- وأكون رئيس اليونايتد ستيتس؟

- كل شيء جائز.
- الآن؟ ناو؟ NOW
- كل شيء بميعاد يا حبيبي.» ص١٤-١٥

الساردة هنا تتعامل مع شخصية الابن في ضوء موقعها السردي وليس في إطار مساحتها التقليدية، بمعنىٰ أنها تعي جيدًا دور هذه الشخصية في حفر المسارات الدرامية للنص ولهذا تسعىٰ إلىٰ تصدير شعور للمتلقي بأهمية هذه الشخصية وحتمية التعامل معها بعيدًا عن التقاليد القرائية الساذجة التي ربما ربطت بين عمر الشخصية وقيمتها النصية، ونكاد نجزم أن الساردة قد نجحت في تحقيق مقصدها مستخدمة قوتها الناعمة التي يصعب تفسير سببها.

«جلسا طويلاً أمام منضدة فقيرة، وتبادلا كؤوس الماء من وعاء صاجي وضع بإهمال علىٰ الطاولة، وكالعادة تركته يتهور في وصف طلباته التي لم تعد تدهشها، اكتفت بتأمله وهو ينطقها بسرعة وسلاسة، وبخبرة لا تعرف من أين اكتسبها «فيجي مشروم زوكيني نودلز» واكتفت بهز رأسها تأكيدًا علىٰ لطلبه ، تكومت هذه الأشياء في سلطانية صغيرة، تناولها بانزعاج بعد أن سكب بعض صويا السوس الأسود، تهورت بفتح حبات التوفو وقضمت العجين الهش الذي لا طعم لهن ثم لفظته بسرعة، وقالت إيه ده؟ ضحك الولد الصغير وقهقه..ماما دي مش للأكل .ده تشوفي بختك جواه» ص ١٠-١١

إذ بمجرد استخدامها لضمير الغائب المحيل إلىٰ شخصية داخل الكادر السردي نلفي شعورًا قد تملكنا بأننا في حالة انتظار

لتفجر حالة سردية تخص شخصية ذات حضور باذخ، ويمكننا هنا الاستعانة بلعبة تقليدية ولكنها ناجزة وهي أن نقرأ المقطع بعيدًا عن معرفتنا السابقة بعمر الطرف الثاني فيه وسنجد أننا نستبعد احتمالية أن يكون هذا المستدعىٰ طفلاً (قبل أن ينطق بكلمة ماما)، إنها القدرة السردية علىٰ القول دون التصريح، هذه القدرة المخاطبة لمهارات المتلقي في استشراف الدلالة الخفية التي ستؤكدها في وقت لاحق دلائل نصية.

يجد المتلقي مضطرًا للتعاطي مع إدراك يصدره له الابن بأن ثمة فارقًا بين جيل نشأ قبل أن تترسم حدود الخريطة العالمية الجديدة بفردانيتها وهيمنة القطب الأوحد علىٰ مساحات غدت أشبه بحضانات تفرخ إنسانًا جديدًا مهيأً للدخول في أتون عالم يعي قيمه وتقاليده ومقتضياته وجيل نشأ في قلب هذه الخريطة الجديدة وصار أحد أدواتها الفاعلة، فالابن الذي يطل علينا مع بداية الرواية.

إن الأم في تعاملها مع ابنها تلفي نفسها في موقف بالغ الصعوبة، ولا تنبع الصعوبة فقط من عجزها المادي عن تلبية احتياجات هذا الطفل، وإنما من عجزها عن تضييق الفجوة التي بدت كبيرة بينهما، عن فهم طرائق تفكيره وتفسير ممارساته المتناغمة مع هذا العالم الجديد بنزعته الاستهلاكية ليصير السؤال الذي يؤرقها ويحيرا «كيف ومتىٰ استطاع أن يعي كل هذه الأمور وهما في بداية طريقهما إلىٰ أمريكا رمز العالم الجديد» العجز عن التفسير والفهم يعكس حيرة الذات الشرقية المغتربة التي خرجت من سياقها وراء حلم يحتاج مساحة

مكانية وزمانية جديدة لتحقيقه - أو هكذا ظنت - لتجد نفسها موزعة بين مركزية شرقها المرجعي والتاريخي ومركزية الغرب الجديد بألقته وغوايته.

وتستغل الساردة شخصية الابن لتسليط بؤرة ضوئية علىٰ منطقة معتمة في نفسية الذات المغتربة، فالابن الذي يبدو علىٰ مدار الرواية محاولاً إقناعنا بقدرته المذهلة علىٰ الانفلات من حنايا الماضي والهروب منه لصالح التأقلم مع العالم الجديد، هذا الابن نلفيه في لحظة ما يعود إلىٰ مركزيته الشرقية بطابعها الذكوري المعجون بعقدة أوديب يرىٰ في بحث أمه عن ذاتها خيانة له، ليغدو هذا الموقف المصنوع بإحكام هو موقف اختباري صنعته مخيلة الساردة لتضع الابن في مواجهة ذاته لينفضح زيف رؤيته التي سعىٰ لإقناعنا بها علىٰ مدار الرواية، ولنكتشف هشاشة الذات الإنسانية في مواجهة تقلبات الحياة.



فهرس المصادر والمراجع

- **أولا: مصادر باللغة العربية:**

١. أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة – دار سعاد الصباح/ القاهرة – الكويت – ١٩٩٣م.

٢. أحمد عصام الدين، حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين–القاهرة–الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٨٦م.

٣. أحمد فضل شبلول، تكنولوجيا أدب الأطفال، دار الوفاء، الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٠م، رقم إيداع: ١١٣٠٠/ ١٩٩٩م.

٤. د. إسماعيل عبد الفتاح، أدب الأطفال في العالم المعاصر رؤية نقدية تحليلية، مكتبة الدار العربية للكتاب، الطبعة الأولىٰ، رمضان ١٤٢٠هـ– يناير ٢٠٠م، رقم إيداع: ١٠٦٢٦/ ١٩٩٩.

٥. بشير عياد، و..... لأحزاني أغني –القاهرة – ماجيك برس –١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

٦. توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٧. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢، ج٢.

٨. حجازي (أحمد إبراهيم حجازي):

– تنابلة الصبيان، صدرت مجمعة في الستينيات في مجلد صغير من إصدارات دار الهلال، سلسلة قصص الهلال للأطفال، د.ت. وهي مدرجة بدار الكتب المصرية تحت رمز: ز٦٢٠٨٩ – ٦٢٠٩٣.

- تنابلـة الصـبيان وتنابلـة الخرفـان، دار الهـلال ١٩٧٠، مـدرج بـدار الكتـب، رمـز: ز ٦٦٦١٠. تنابلـة الصـبيان في يـا حلاوتك يا جمالك، دار الهلال ١٩٨٩، مدرج برمز: ز٩٤٦٦٨.
- تمبول وشملول وبهلول وسكان القمر، مجلة سمير، عدد تذكاري.

٩. حنـان شـافعي، ديـوان «علـىٰ طريقـة بـروتس» -دار شرقيات-القاهرة-٢٠٠٩م.

١٠. رضوىٰ عاشور، رواية: فرج - القاهرة -دار الشروق - الطبعة الأولىٰ ٢٠٠٨م.

١١. سيد حجاب، من ديوان الأغاني -القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة- ٢٠٠٦م.

١٢. د. سيد محمد قطب، وآخرون:

- حصـاد النصـوص، القـاهرة - دار الهـاني للطباعـة ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
- أدب الحداثة - دراسات في الآفاق الجمالية والأنساق الثقافية، طبع دار الهاني للطباعة والنشر ٢٠١٠م.

١٣. شـوقية هجـرس، فـن الكاريكـاتير، الـدار المصـرية اللبنانية، الطبعة الأولىٰ: محرم ١٤٢٦هـ/ فبراير ٢٠٠٥م، رقـم إيداع: ٣٣٨٤/ ٢٠٠٥م.

١٤. الطيب صالح، موسم الهجرة إلىٰ الشمال، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٥. عائشة التيمورية، نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال، الهيئة المصرية العامة للكتاب-٢٠٠٤.

١٦. عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار – القاهرة–الهيئة المصرية العامة للكتاب– ٢٠٠٣م– ج٥.
١٧. عبد العليم إسماعيل، أبجدية عشق آت –القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٤م.
١٨. د/ عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية ـ صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطىٰ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولىٰ، ٢٠٠١م.
١٩. د/ عصام بهي، الرحلة إلىٰ الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولىٰ، ١٩٩١م.
٢٠. د.عماد زكي، أدب الطفل في الأردن واقع وتطلعات، وزارة الثقافة الأردنية ١٩٨٩م.
٢١. عمرو أبو السعود؛ أدب الطفل في ألمانيا، دراسة وعرض وترجمة: عمرو أبو السعود، كتاب الترجمان، كتاب غير دوري يعتني بالترجمة من كافة اللغات إلىٰ اللغة العربية، صادر عن مركز جامعة القاهرة للغات والترجمة، العدد الأول، يونية ٢٠١١م.
٢٢. لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث –الفكر السياسي والاجتماعي - القاهرة – سلسلة كتاب الهلال – العدد ٢١٧ – محرم ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م– الجزء الثاني.
٢٣. د.محمد جاسم ولي، الصورة وتأثيراتها النفسية والتربوية والاجتماعية والسياسية، مؤتمر فيلادلفيا الدولي

الثاني عشر (ثقافة الصورة)١ / ٤ / ٢٠٠٧ لغاية٦/ ٤/ ٢٠٠٧.

٢٤. د. محمد نعمان جلال – د. محمد المتولي، هوية مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، رقم إيداع: ٣٧٥٥/ ١٩٩٧م.

٢٥. د. محمد محمد بدوي، اللمسة الإنسانية – لمحات في فن التعامل مع الأبناء، ط٣ (١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م)، رقم إيداع: ٢٠٦٢٤ / ٢٠٠٤.

٢٦. هالة فهمي، علىٰ جدار الروح –القاهرة –القاصد للطباعة والنشر –٢٠٠٧م.

٢٧. وفاء المصري، ديوان «ولا حاجة»-القاهرة ٢٠٠٢م.

٢٨. يحيىٰ حقي، قنديل أم هاشم، سلسلة أقرأ، العدد١٨، دار المعارف القاهرة، ١٩٥٤م.

٢٩. يوسف إدريس، نيويورك ٨٠، ضمن الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولىٰ، ١٩٨٧م.

- **ثانيا: مصادر مترجمة:**

٣٠. غي روشيه، مدخل إلىٰ علم الاجتماع العام (١ – الفعل الاجتماعي)، تعريب: د. مصطفىٰ دندشلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولىٰ ١٩٨٣م.

- **ثالثا: مصادر أجنبية:**

31. sehen: reallexikon der deutschen literaturwisesenschaft, manuscript für neuauflage, 1.band, s. 1, 2.

* **رابعا: دوريات:**

٣٢. أنور لوقا، رفاعة الطهطاوي يربي محمد علي وأسرته (بترجمة فولتير مؤرخا)، مجلة الألسن للترجمة – العدد٢ – يناير ٢٠٠٢م.

٣٣. إيمان بكري، قصيدة «كعبة الأشواق» –مجلة الشعر – يناير ١٩٩٥م.

٣٤. سليمان دغش، قصيدة «وداع المرافيء» –مجلة إبداع القاهرية – العدد ١١ –نوفمبر ١٩٩٥م.

٣٥. شعبان خليفة:

– قصيدة «نسيان»-مجلة الشعر القاهرية –العدد ٧٧ – يناير ١٩٩٥م.

– قصيدة «كأنه بالأمس فقط»، مجلة الشعر القاهرية – العدد٨٤– خريف ١٩٩٦م.

٣٦. عبد الحميد مرزوق، الرواية التاريخية الفرعونية في الأدب الألماني، مجلة الألسن للترجمة – العدد ٤ – يونيه ٢٠٠٣.

٣٧. عبد المنعم عواد يوسف، قصيدة «أوراق قاهرية» – مجلة إبداع –القاهرة – يناير ١٩٩٤م.

٣٨. علي منصور، زيارة لآلام قديمة –مجلة الشعر – العدد٧٧ – يناير ١٩٩٥م.

٣٩. عماد غزالي، مجلة الشعر – يناير ١٩٩٥م.

٤٠. ماجد مصطفى، رفاعة الطهطاوي المترجم: الفعل والدلالة – مجلة الألسن للترجمة –العدد ٢.

٤١. محمد عوني عبد الرءوف، ببليوجرافيا المصادر العربية التي حققها المستشرقون أو قاموا بترجمتها – تقديم سعيد بحيري ، مجلة الألسن للترجمة – العدد ٥.
٤٢. محمد موسىٰ، مجلة الشعر – خريف ١٩٩٦م.

- **خامسا: مصادر إليكترونية:**

٤٣. أحمد ابو المعاطي، هجر العاصمة ليتوحد مع قريته .. كائنات أحمد حجازي المدهشة... بعد نصف قرن من المشاغبات، مقال منشور بصحيفة الوسط البحرينية - العدد ١٨٦ - الثلاثاء ١١ مارس ٢٠٠٣م الموافق ٠٧ محرم ١٤٢٤هـ.،علىٰ الموقع الإلكتروني:

http://www.alwasatnews.com/186/news/read/199377/1.html

٤٤. سفيان ميمون، إشكالية بناء الهوية، بحث علىٰ موقع معابر علىٰ الشبكة العنكبوتية:

http://taher78.blogspot.com

٤٥. الموسوعة الشعرية، (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي، ١٩٩٧–٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

-Website:http://www.cultural.org.ae

-e-mail:poetry@ns1.cultural.org.ae

وعلىٰ وجه الخصوص:

- ابن منظور، لسان العرب.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد.

❁❁❁

المحتويات



الأدب والترجمة

مسار بلا إطار

- تسعى هذه المطالعة لأن ترسي النزعة الإنسانية في المتلقي الذي سيمارس مهنة إنسانية مهمة هي نقل أهم منتج إنساني في أسواق الحضارات، هذا المنتج هو اللغة بكل ما تحمله من مفاهيم وأذواق وقيم نابعة من رؤية أصحابها للعالم على نحو ما.

- أن تعمق الإدراك بقيمة المهنة من خلال اختيار نماذج إنسانية تصور شخصية المترجم واللغوي في الآداب.

- أن ترسخ مفهوم التعلم المستمر عبر الزمان والمكان باختيار النماذج الأدبية التي تتحقق فيها هذه القيمة.

- أن تصل بين الثقافة العربية والثقاف[illegible]

أن تربط بين ما أبدعته الروح الإنسا[illegible] وما نعيشه في عالمنا الداخلي والخارجي.